

الآداب العالمية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سوريا

العدد 166 ربيع 2016. السنة الأربعون

هل كان تكسيير رجل أعمال؟

”باتخين“ ... و ”مسائل إبداع دوستويشكي“

قراءة في بذاتة الشاعر الفرنسي بول فيرلين

دائرة الأدب العالمي دائرة عربية يدكملها مجلس أمن غربي

الآداب العالمية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سوريا

العدد 166 ديع 2016 السنة الأربعين

تعنى بنشر الماد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الدراسة
والنقد والشعر والقصة والمسرح وغيرها، وكذلك الماد التي
تناول الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والبحث الأدبي



اتحاد الكتاب العرب، دمشق

اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الرزة اوتوستراد، مقابل قصر العدل

ص.ب 3230، هاتف: 6117241، 6117240.

<http://www.awu.sy>, E Mail: aru@net.sy

الدراسات باسم رئيس التحرير

المدير المسؤول:

د. نضال الصالح

رئيس اتحاد الكتاب العرب

رئيس التحرير:

بديع صة ور

مدير التحرير:

د. طالب عمران

أمين التحرير:

منير الرفاعي

هيئة التحرير: الهيئة الاستشارية:

د. جودت ابراهيم الشهابي

د. بشارة عيدان

د. غسان السيد

د. زياد العروبة

د. وائل بركات

د. نذير العظمي

شروط النشر في المجلة

أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.

أن ترفق المادة بالنص الأجنبي الذي ترجمت عنه.

أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية
التي كتب بها النص ما أمكن.

أن يقدم المترجم لحة عن سيرته الذاتية وعنوانه،
ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.

أن ترسل المادة ورقياً وإلكترونياً.
أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.

أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.

الإخراج الفني: وفاء الساطي - منير الرفاعي

مكتبة لسان العرب

www.lisanarab.com

lisanerab.com

رابط بديل

www.lisanarab.com

lisanerab.com



مَكْتَبَةُ لِسَانُ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

رابط بديل
lisanerab.com

www.lisanarb.com

الفهرس

العدد ١٦٦ - ربيع ٢٠١٦

رئيس التحرير

- الافتتاحية ٥ (شرفات)

- دراسات ومقالات

خليل البيطار	للسرحي البولندي (مروجك) وسلة الحياة الصادمة	٩
صالح سلمان	الترجمة: أهميتها ومشكلاتها	١٥
د. عبد النبي الصطياف	دائرة الأدب العالمي دائرة عربية يحكمها مجلس أمن غربي	٣٣
ترجمة: د. غسان السيد	مسألة الأسلوب والبلاغة	٤١
د. نجيب غزاوي	قراءة في حداة الشاعر بول فيرلين	٥٧
يوتيس لشهب	نحو علم اجتماع للنقد الأدبي فيما وراء لوكتش وغولدمان	٧٧

- شعر

ترجمة: عبد الخطيب لزناوى وط	قصائد من الشعر اللبناني	٩١
ترجمة: لي القبطار	الغرب	١٠٧
ترجمة: منير خلف	ثلاث قصائد للشاعر بابلو نيرودا	١١٥

- قصة

ترجمة: أحمد ناصر	كيف أردت أن أصبح كاتباً	١١٩
ترجمة: عياد عبد	ما يطلبه القرويون	١٣١
ترجمة: د. هزوون الور	السکينة	١٤٥

- مراجعات

د. حسن حميد	دوبروفسكي: رؤية لصراع بين الظالم والظلوم	١٥٩
سامر أنور الشمالي	جنتكير ليتماتوف ولكتاب الحجري الذي يرشد لصيادين	١٦٥
سلام مراد	ليوباردي: شاعر إيطاليا ومفكرها الكبير	١٧٧
محمد الحفري	مسرحية "لغزا" للكاتب التشيلي "إيجون وولما"	١٨٣
د. ممدوح أبو الوي	"باختين" و"مسائل إلداع دوستويفسكي"	١٨٧

- أخبار أدبية ومتتابعات

ترجمة وإعداد: منير الرفاعي	* رحيل ليف بونفوا... آخر شاعر فرنسي كبير * أمين معلوف يطل من شاشة (إسرا فيلمه) ويثير الجدل * هل كان شكسبير رجل أعمال نيسان؟ * شهرة شكسبير أوسع خارج بلاده * مصلحات الانتشارية... لتفاعلية لرمزية	١٩٧
----------------------------	--	-----

- الصفحة الأخيرة

د. طالب عمران	٢٠٩ بین التربیکانا ومنتخض همنگوی
---------------	----------------------------------

دعوة

إلى السادة الكتاب الباحثين والمتجمين المختصين:
تنوي مجلة "الآداب العالمية" أن تنشر ملفاً عن:
(الأدب الفرنسي المعاصر)

يرجى من يرغب المشاركة إرسال المواد مشفوعة
بالأصل الأجنبي (في حال كانت المادة مترجمة)
على البريد الإلكتروني: aru@net.sy
أو العنوان الآتي:

دمشق. أوتوستراد المزة. مقابل قصر العدل. ص.ب 3230.

رئيس التحرير

بديع صقر

شرفات..

صباحاً... في أي مكان

كنا صغاراً نتخيل النجوم أحصنة
بيضاً، نحلم في اعتلاء ظهورها للوصول
إلى ينابيع السماء.. و"كان أهل قريتي
يعتقدون، أن نهر قريتنا الكبير ينبع
من بين أصابع الآلة، وي hepatitis مأوه
من السماء" ليسقى الحقول والجبال
والينابيع.. كرومـنا كانت تزهو
بالمحبة، وقت تتفتح الأزهار، وتقبل
المواسم، ونبـأ الحصاد وجـني
العنـاقـيد.. وتنـسـي حـكاـية التـعب.. هي
أيضاً بـيوـتـنا الطـينـية الفـقـيرـة، كانت
ترـهـو بالـأـغـانـي والـمـاوـيل، والـضـحـكات،
ورـجـعـ نـايـاتـ القـصبـ.

* * *

لماذا الحروب؟ في الحروب تصاب المقابر بالملل.. هل لأن الموتى يقتلون الموتى؟!

لماذا لا نكون كالحمام.. ننדי قلوبنا بالمحبة، كي نبعث فيها أمل النهارات المشرقة، الموردة بضحكات أطفالنا؟!

أليست الحروب هي من تدفن هدهدات الأمهات، اللواتي كن يهززن أسرة فلذات أكبادهن، ويفنين نومهن الهدائ الجميل.. متنميات لهم أجمل الأيام، وأجمل الفصول، وأجمل الأقمار.

"لن تجدوني صباحاً في أي مكان" إذن، كيف سنجدك أيها الشاهق كنجمة؟ في قصائد الشعراء؟ بين أصابع العازفين ألحان السعادة؟ خلف الشفق الفارق بين أصابع الموج؟ أم تحت سماء مزينة بأجنحة الأرواح التي قضت دفعاً عن الحق والوطن؟!

"أود في عالمنا الدامي، أن أزرع وردة بيضاء على الأيدي الحرة، وأن أنا تقاسم نصبي من الفقراء" من زاد الأيام..

ونوْدُ يا صديقي أننكسر معاً تلك الأيدي التي زرعت الأرض حروباً ودماراً.. وأن نزرع معاً، ملايين الورود، كي تتفتح بين أصابع الشعراء قصائد كثيرة عن الحب والسلام والإخاء.. نوْدُ، معاً، أن نضيء السماء بقناديل التسامح، وهمسات النجوم للشارد من ريح.

"كانت أجمل النجوم.. تلك النجمة الضائعة! كانت زينة السماوات
نجمة المحبة، تلك التي مازال القتلة يحاولون اغتيالها، ليعمَّ الخوف
والظلم.." .

دائماً، الأشرار هم من يبشرون الأرض بالسواطير، والأحزمة،
والرصاص، والقبور..

آه.. يا لهذه النجمة الحزينة، متى قفلت من بين أصابع هذا الركام؟!
متى تضيء هذه القلوب المعتمة؟ متى يتبع الأشرار ويندحر الطغاة؟!

-وها أنت يا الغريب، زهرة على ثغر غيمة.. في العشيات، ستمطر
حكايات العمر، وعدايات الجداول، الضائعة في مياه نهر السنين...
وها أنت يا الغريب، تردد لي هموم روحي، وتعيذني إلى ما جنته يداي
من هواء.. "إن بلدان الهرجة، هي بلدان الحنين" .. هناك، في بلدان الهرجة،
تغسل الروح بنهر الذكريات.. وهناك في بلدان الهرجة يسترد الغريب عافية
الطفولة والتراب، والحنين.

وها أنت يا الغريب تردد لي لؤلؤة الغربة التي ضيعتها.. كما الطير الذي
يضيع وجهته في سماء الخريف..

وها أنت يا الغريب، كما السف بمنسي، كلما اقتربت المواجهة،
طارت أسراب السنونو، وحان وقت الإياب.

- شهقت الفراشة عندما ماتت الزهرة..
- سأبني لك بيتاً من حجارة الريح، وهناك، معاً، سنسكن بيت الأبد.. خارج دائرة الرصاص.. قريباً من ضفة الغيم بعيداً عن غابات الذئاب.

- كاهن القمر، يسعى ليرفع ما تساقط من حجارة السماء، التي تساقطت عندما تшاجرت النيازك الحمقى..
- ـ كاهن القمر، مصمم أن يبني بيتاً للنجوم الشاردية وللفقراء والداشرين في شوارع الغربة..
- ـ ويسأل كاهن القمر: من منكم يتبع لمساعدي ومساندي، أنا كاهن القمر الغريب، لنبني بيتاً يليق بصلوات القبرات؟

- "بنّي، الحياة التي لا تعطي لكوننا باباً، كيف تريدها أن تعطي لأقدامنا دروباً" بعد أن حرقوا الغابات، ومزقوا الدروب وجروا الرؤوس، وذبحوا الأطفال، والأزهار والعناقيد!!
- ـ بنّي لا تيأس من الغد القادم.. قريباً ستتبثق الأشجار وتتفتح البراعم من جديد، وتشرق الأزهار..
- ـ وستكبر.. قريباً تنصب الأراجيح، ويتأرجح الأطفال..
- ـ قريباً يندحر الأشرار..
- ـ قريباً، تتفجر الينابيع، وتجري الأنهر،
- ـ قريباً، تطلع الشمس، وتشرق النجوم، ويغنى القمر..

خليل البيطار

دراسات

المسرح البولندي "مروجيك" وأسئلة الحياة الصادمة

تبينت آراء النقاد وعشاق فن المسرح حول دور الفرجة المسرحية وما تتحققه من تأثير وتنوير وإضافة لمشكلات. وإشارة لأسئلة جوهيرية شغلت البشر طويلاً، والعرض المسرحي وما يتتيحه من تشويق وتأثير وحوار إنساني. ينقل إلى المتفرج شحنة من التفاعل والتعاطف تفوق ما تتيحه الفنون الأخرى جميعها.

وقد لفت أناتولي فاسيلييف المخرج الروسي المعروف الذي كلف بإلقاء كلمة (يوم المسرح) هذا العام إلى حاجة البشر إلى أنواع المسرح كلها: الملحمي والعبثي والواقعي والساخر والهابي والمحترف، ولكن نوعاً واحداً منها لانحتاج إليه، وهو مسرح الألاغيб السياسية والتعصب المذهبي والإثنى .

وهذه إضاءة لتجربة المسرحي البولندي سلافومير مروجيك 1930 – 2013 الذي طرح أسئلة محيرة، واستخدم خبرته الصحفية وعشقه للفن التشكيلي في إبداعه المسرحي، وأثار قضايا راهنة وعلاقات إشكالية بين القديم والجديد وال حقيقي والزائف، وكشف جذر المشكلات الاجتماعية وأسباب الكوارث الإنسانية، ووظف سخريته القاسية من أجل هجاء البلادة والخداع وقصر النظر والعمى المستحكم.

ولد مروجيك عام 1930 ، ودرس الصحافة ومال إلى الفن التشكيلي ، ولفت اهتمام النقاد برسومه وقصصه الساخرة ومسرحياته ذات الفصل الواحد ، وقد فازت مجموعته القصصية (الفيل) بجائزة (المجلة الثقافية) ، وهي أرفع جائزة أدبية في بولندا ، وقد استوعب الفكر الواقعي الاشتراكي والفكر العالمي ، وزار فرنسا وإنكلترا وإيطاليا مرات عديدة ولفترات طويلة .

أعمال مروجيك المسرحية كثيرة نذكر منها: مهاجرون – أرامل – في عرض البحر – تانغو.

وقد أخرج المسرحي السوري سامر عمران مسرحية (أرامل) على مسرح دار الأوبرا بدمشق ، وهي مسرحية تجريبية ، تدور أحداثها في مقهى ، وتسرد أرملتان ذكرياتهما حول وقائع وفاة زوجيهما المتطابقة ، ويُسرد النادل بالتوازي مع حديثهما فصولاً من سيرة المرأةين الواقعية .

يتطور حديث المرأةين بين نحيب مصطنع وبين استخدام الماكياج مبالغ به ، ثم يتنافس شابان على مكان للجلوس بجوارهما : مثقف متحدلق ، ومتاجر مخدرات صغير يتباهي بأوهام قوته ، ويمسك النادل بوصلة العرض ، ويعمل بطريقة بريخت التعبيرية الملحمية على الحوار الدائر ، ثم يكشف بمونولوج طويل عزلته الخاصة ، إذ لا تخرجه منها إلا زيارته لحديقة الحيوانات .

مسرحية (تانغو) لاقت نجاحاً لافتاً عند عرضها ، وقد عرضت على المسارح الأوروبية لمدة ثلاثة سنوات ، ونشرت بالعربية أول مرة في مجلة المسرح المصرية في العدد 65 عام 1969 ، قدم لها نبيل الألفي وترجمها بالتعاون مع سمير التداوي .

وقال الألفي الناقد المسرحي والمخرج المعروف في مقدمته للمسرحية : تباينت آراء النقاد في المسرحية ، فمنهم من عدتها هجوماً قاسياً على البقية الباقيه من

أنصار النظام القديم، ومنهم من رأها سخرية من النظام الشمولي، ورآها آخرون مأساة شاب ثابر غاضب ضد الأوضاع الجامدة المستقرة، أو مهزلة مرة ترتكز على فلسفة العبث، ورأيتها تمثل ثراء إنسانياً عميقاً فكريأً، وتناولتها إخراجياً كقطعة من النحت يمكن أن ينظر إليها من جهات متعددة.

المسرحية في ثلاثة فصول، وشخصياتها ستوميل كهل ومحب للتجريب في المسرح، وزوجته إليونورا مستقلة التفكير وعاشرة في الوقت نفسه، تلعب الورق ولا تكترث باهتمامات زوجها، وتعاصر أديك صديق الأسرة الشاب الوسيم، والجدة أوجينيا المهتمة بزيتها والمتذمرة على الدوام، وأرتور الشاب الغاضب التأثر على عبث المحيطين به، والساخر من العادات البالية والحالم بتغيير سريع الواقع القائم الضاغط عليه بشدة، والحال أوجين صديق ستوميل والشخصية التابعة لمركز القوة في الأسرة، وألّا الصبية المعجبة بجمالها وقربية الأسرة وقد جذبت اهتمام أرتور منذ وصولها إلى منزل ستوميل، وهناك نعش منسي في صالة المنزل يرمز إلى حضور الموت الدائم.

في الفصل الأول يظهر أرتور محتاجاً على لاعبي الورق وثقيلي الظل المتمسكيين بالتقاليد القديمة، فتؤكد له إليونورا أن الجميع يحبونه ويتفهمون أسباب ألمه، ويريدون مساعدته، ولكنه لا يرى في سلوكهم واهتماماتهم ما يرضيه، ويسخر من لعبهم بالورق والبريدج، فيقول له والده ستوميل: كل إنسان له الحق في اختيار لعبته، و اختيار من يشاركه فيها، ثم يقول للاعبين عن أرتور: لم يكن يؤمن باللامبالاة واللاتدين واللايقين، مسكين لم يكن يؤمن إلا بالعقل والمنطق، ومع ذلك قتله الحب.

وفي مشهد آخر يعيد ستوميل إخراج مسرحية آدم وحواء في الجنة، يظهر نعش ودميتان يحركهما ستوميل تمثلاً حواء نائمة وآدم يحرسها، وشموع فوق النعش، ويجرب ستوميل إضافة مشهد ختامي صادم، إذ تطفأ الأضواء ويسمع دوي رصاصة، ويطلب ستوميل رأي أفراد الأسرة وأوجين وأديك في العرض، فتبادر آراؤهم ، وصارحه بعضهم بأنهم لم يفهموا شيئاً، وحث أرتور أباً على الإقلاع عن عروضه التجريبية المربكة، لكن ستوميل دافع عن رؤيته قائلاً: المسرح هو ديناميكية التأثير على مركز الحواس لدى المترج.

يساند الحال أوجين أرتور الغاضب، ويقول له بعد خروج الجميع: معك حق يا أرتور، كلهم نفaiات. ملامة.

في الفصل الثاني تزور ألا بنت الحالة منزل ستوميل، فتتجذب أرتور بجمالها، وانطلاقها وعرى ساقيها وكتفيها، وهي تعجب بأديك القوي، وتصارح أرتور بذلك لتثير غيرته، وحين يلومها أرتور على إغواها وإظهارها لمحاذن جسدها، ترد بالقول: هذا حقي، ومن يمنعني من ارتداء قميصي أو نزعه؟

ويظهر الحوار بينهما نظرتين متباعدتين للتقاليد السائدة ولموقف الرجل من المرأة، وتكشف ألا نظرة أرتور الشكلية القاسية إلى المرأة، ويكتشف أرتور نظرة ألا غير المبالغة تجاه الزواج والحب، ورغبتها في اجتذاب عديدين ومعاشرتهم.

تقدّم أرتور بطلب يد ألا للزواج، وردت بأنها غير مستعجلة، وإن كانت لا ترفضه.

وفي الفصل مشاهد غريبة: تسأّل أرتور أمام أبيه: كيف تحتمل وجود أديك في المنزل؟ فأجاب ستوميل: إنه يشري اللوحة بنغمة طبيعية ويضفي عليها لوناً محلياً، وحين حثّ أرتور أباه ستوميل على الانتقام لكرامته، وأبلغه أن أديك يعاشر زوجته خلف باب غرفة النوم، حاول ستوميل تجنب الفضيحة والتملص من موقف قد يؤدي إلى كارثة، لكنه لم يستطع تجاهل غضب ابنه، فاقتصرم الغرفة مزوداً بمسدس قدمه أرتور له، وانتظر الابن خارج الغرفة لكن شيئاً لم يحدث، وحين فتح أرتور الباب وجده ستوميل يلعب الورق مع ثلاثة داخل الغرفة (أديك وإليونورا وأوجينيا).

وهناك مشهد التحضير السريع لزواج أرتور وألا، والشكليات والأزياء الرسمية، لكن العروس تكشف لأرتور أنها عاشرت أديك، فيصمم العريس، وتعلل العروس بأنها لم تكن تظن أن الأمر سيكون قاسياً إلى هذا الحد عليه.

وهناك مشهد موت الجدة، إذ يغلق أرتور الأبواب، ويردد كل هذا خداع، مهزلة بشعة، ويطلب من أديك أن يلزم الجميع بالبحث عن فكرة للتأمل: فيقتربون أفكاراً للمناقشة مثل (الله، الرياضة، الفن، الفضاء، التقدم، الفن التجريبي)، وتقدم الجدة فكرة (الموت)، وتقرر أن تموت، فيفاجأ الحاضرون عدا أرتور وستوميل، وتحتاج إليونورا، فيرد عليها ستوميل: موت مفاجئ في عز

فنيّ، أي تأثير مسرحي، لم أفكِر في هذا من قبل، يمكن أن يكون هذا فناً طليعياً من الدرجة الأولى. وأضاف أرتور موجهاً كلامه إلى الجدة: الموت فكرة ممتازة طليعية رائعة، إنه عالمي لا ينافي، الجميع متافقون على التسليم به. وترد الجدة ساخرة من التفسيرات التي سمعتها: يكفي أن يتهيأ المرء لمواجهة مسألة بسيطة كالموت، حتى تفسروا ذلك تفسيراً سيئاً.

أرتور يعود سكران بعد أن اعترفت ألا بخيانتها، ويقول: عمّ الخراب، ولا يمكن للأمور أن تستمر هكذا، ويرد على من استغرب سكره يوم عرسه ويقول: سكرت أرى، ويسخر من المجتمعين حول جثمان الجدة قائلاً: قانون واحد، قطيع واحد، وحظيرة واحدة، قانون مدنى بتربية المواشى، أي سلطة؟

وفي الفصل الثالث يخرج أرتور عن طوره ويحاول فرض سلطته على الجميع مهدداً إياهم بمسدسه، لكن أديك يخطف المسدس ويضربه بعقبه على رأسه فيقع على الأرض، ويتحول الحال أوجين إلى تابع لأديك، بينما يشمت الباقيون بأرتور المشرف على الموت، إذ تقول أمه إليونورا: إنك تحصد ما زرعت أيها الغبي. ويطلب أديك من أوجين أن يلمع له حذاءه فيذعن صاغراً، ثم يطلب منه أن يشاركه الرقص على أنغام موسيقا الكومبرسيتا (التابغو)، وتعزف الموسيقا بحوار جثة أرتور، في وقت وضع في حذاء أديك الذي يرمز إلى قوة السلطة الجديدة بجانب رأس الميت، وتستمر أنغام الموسيقا بعد إضاءة الأنوار.

تدرج المسرحية ضمن تيار مسرح العبث، وهناك مستويان لشخصياتها: مجموعة تلعب الورق، وتظن أنها متحركة من أي التزام، ومجموعة تشغله الأسئلة الفلسفية والوجودية المحيرة، وهي تتذمر من القديم المسيطر ومن الجديد الغامض.

وقد استخدم مروجيك ديكوراً بسيطاً، ووظف تقنيات عديدة في النص، من بينها: المسرحية داخل المسرحية، واستخدام الدمى ودلالياته البعيدة، وبرع في استخدام الرموز ليشير من خلالها إلى وقائع بائسية، فالمسدس يشير إلى القوة والاستعلاء، والنعش يشير إلى حضور الموت الدائم، وكأنه شريك في اللعب أو نتاج متوقع عند كل تناقض، والحزاء رمز للإذلال والاحتقار والاستلب، بينما ترمز الشموع إلى نقطة الضياء التي يتوقفها الناس في نهاية النفق المظلم.

ووجه مروجيك نقداً لاذعاً للسلطة الشمولية ونظام الأوامر الذي يقود إلى الخراب، وانتقد الإذعان الأعمى والازدواجية النخبوية التي تظاهرة بالتمدن،

ولكنها تكشف بأعمالها عن توحشها المزمن، ومثال ذلك قول ألا لأرتور حين جذبها إليه بقوة وأراد تقبيلها فصدته عنها: سقط الطلاء، وظهرت على حقيقتك جلفاً متوضحاً، تجيد الحديث، أما أفعالك فأنت كالآخرين.

ووظف مروجيك حس الدعاية بطريقة لافتة، واستخدم حواراً سريعاً يتغام مع تطور الحدث، ومرر عبر الدعاية مفارقات عميقة التأثير، ومثال ذلك الحوار الذي دار بين أرتور وألا، وكانت تدعى أن ستوميل قرصها:

أرتور: ماذا بك؟ / ألا: قرصني ستوميل وما زال موضع القرص يؤلمني / أرتور: الوغد. / ألا: ما هذا يا أرتور؟ إنه أبوك. / أرتور: (يقبل يدها) يسعدني أن تلفتي نظري إلى هذا. / ألا: إنك تتحدث عنه بطريقة الأزمنة الغابرة، فلا أحد الآن يصف أبياه بالوغد. / أرتور: وكيف تتحدث الناس اليوم عن آباءهم؟ ألا: لا يتحدثون عنهم، وإنما يتتجاهلون وجودهم!

ووظف مروجيك موسيقاً راقصة اختارها ليعبرها إلى اهتزاز اليقينيات والقيم السائدة، ومنح المسرحية اسم (تانغو) ليؤكد أن الحركة هي السبيل إلى التقدم والانعتاق من أسر المفاهيم التي فات أوانها.

انتقد مروجيك النخب وحواراتها المتحذلة، وانتقد الشمولية الجامدة والغضب الشبابي المتسرب، وسخر من الفرق في التأملات ومناقشة المفاهيم الإشكالية بينما الكوارث تهدد المجتمع كله بالدمار. وميز بين الغضب والتسرع والرغبة في تغيير الواقع، وبين ضرورة فهم جذر المشكلات والضغوط الشبيهة بصندوقي باندورا.

وليس غريباً أن تلاقي المسرحية اهتماماً واسعاً من النقاد وإقبالاً من عشاق المسرح، وأن تتبادر الآراء حول مضمونها، وأرى أن مروجيك قد أضاء بمسرحياته وقصصه الساخرة كثيراً من القضايا والمفاهيم التي سيستمر النقاش حولها، مثل دور الفن في المجتمع، والعلاقة بين القديم والجديد، وعلاقة الحرية بالالتزام، وقارب مفاهيم إشكالية مثل مفهوم الموت ومفهوم التقدم ومفهوم الاستقلالية في التفكير بأسلوب سلس ولغة رشيقه، وترك للقارئ المتفرج أن يتأنلا بعمق وقائع الحاضر الملتبسة، كما فعلت الجدة أوجينيا، ولفت إلى ضرورة تبيان مسؤولية الجميع عن الكوارث، قبل أن ينتابنا الهمج والانهيار والإذعان الغريزي، فنلتقي باللائمة على سوانا عن الخراب المعمم، أو تنحدر إلى قطعية بائسة تهمش وجودنا كله.

إعداد:

صالح سلمان

دراسات

الترجمة.. أهميتها ومشكلاتها

بدايةً. لابد لي من الاعتراف بأنني لست مترجماً. ولا أقدر على قراءة الآداب الأجنبية بلغاتها. بل مترجمةً. وإنما أنا شاعرًّا أحب لغتي العربية وأهتم بها دراسةً وتطويراً ورفاً. فقد قرأتُ الكثير مما كتب بها من علم وأدب وما زلت أقرأ. كما قرأتُ الكثير أيضاً مما ترجم إليها من آداب وعلوم الأقوام الأخرى. وذلك منذ سنوات عديدة. فأحياناً كنت أعجب بما أقرؤه مترجمًا، وأجد فيه الفائدة والمتعة معاً. إن كان من حيث الموضوع، أو من حيث الشكل، أعني الأسلوب الذي وصلني المعنى من خلاله، فأطري المترجم وأشكره غيابياً، وأحياناً وجهاً لوجه.

وفي أحياناً أخرى، لم أكن أجده في المادة التي أقرؤها مترجمة السلسة والقرب مني، إن كان من حيث الأسلوب الذي صيفت فيه، شرعاً كانت أو رواية أو مسرحية أو مقالة أو دراسة. غالباً ما كنت أقف حائراً أتساءل: هل هذا الكتاب، أو هذه القصيدة حقاً للكاتب أو الشاعر الفلاني الذي ملاً صيته العالم، وتلقى كتاباته أو أشعاره الاستحسان والإقبال الشديدين؟! وربما تركته أو تركتها من دون أن أكمل القراءة.. وهذا ما حدا بي في أحياناً كثيرة إلى سؤال الأصدقاء الذين يتقنون لغة أجنبية ويترجمون عنها عن السر في ذلك. فتأتيني أجوبة متعددة ومتتوعة متقاربة حيناً، وأحياناً متباعدة. حيث كان هناك من يلقي باللائمة على المترجم، وأحياناً على النص الأصلي نظراً لصعوبة ترجمته وبخاصة إن كان شعراً.. وأكثر ما كان يحيرني أن أقرأ النص نفسه مترجمأً من أكثر من مترجم، وألحظ الاختلاف بيناً، وشدّ ما كان هذا الاختلاف يتضح أكثر بعد المقارنة بين النصوص، من حيث طريقة الصياغة، أو المفردات المعتمدة في نقل المعاني المعبّر عنها في النص الأصلي، فأقول: إن مترجمأً منهم أقدر من الآخرين على الترجمة، والمعيار في ذلك، هو درجة تقبّلي للنص المترجم، واستحساني للأسلوب الذي صيفت فيه الترجمة، لغة وإيقاعاً وطريقة إيصال، من دون الاهتمام الكبير بكون هذا المترجم دقيقاً أو أميناً في نقل النص إلى اللغة العربية.. ولكن هذا الأمر لم يعطني الجواب الشافي عن الترجمة عموماً. فقررت قراءة الكثير مما كتب حولها. وكان أن دخلت بحراً واسعاً من الآراء والدراسات، وجدت أن التخيّض فيه ليس بالأمر الهين كما توهمت، فقد كانت الآراء متعددة متتوعةً، وأحياناً متشابهة ، وكانت موضوعاتها متتوعة أيضاً. فمنهم من تحدث عن دور الترجمة عبر التاريخ وأهميتها في التواصل الثقافي والحضاري، ومنهم من تكلّم عن أشكالها مستعرضاً وجهات نظر كثيرة لكتاب أجانب وعرب. ومنهم من استعرض تاريخها منذ الإغريق حتى الآن. ومنهم من كان ينقد ترجمات الآخرين المشهورين، والذين لهم باع طويلاً فيها، ولم يكانتهم الثقافية والفكرية على مستوى واسع. وأقرّ بأنني قد خرجت من هذا التخيّض المُضني، إنما المتمع والمفيد، بحصيلة لا بأس بها من المعلومات والأفكار والقدرة على إدراك ما يوحى به الكثير من المفردات والتركيب في لغتنا العربية، إضافة إلى معرفة الكثير عن الكتاب والمفكرين غير العرب،

وعن أفكار ومعتقدات أبناء لغاتهم وطريقتهم في التعبير عنها. فعددت هذا من فضائل الترجمة على، فكيف بفضائلها على الشعوب؟ وقد وجدت أنَّ هذا يضع على عاتقي واجباً لا بد من القيام به، ألا وهو أن أنقل إلى الآخرين ما عثرت عليه، لعلَّ فيهفائدة لهم.

أولاً: لحة تاريخية:

أدت الترجمة عبر التاريخ دوراً بالغ الأهمية في نقل المعارف والثقافات بين الشعوب، وبخاصة حينما يقع الاحتكاك بين شعوبين أو ثقافتين. فقد شكلت (اللحمة التي تربط بين خيوط السداة في نسيج الحضارة البشرية) على حد قول الأديب عبد الكريم ناصيف. كما (كانت تمارس في الشرق الأدنى منذ الألف الثالث قبل الميلاد، إذ نقلت وثائق سومرية عن اللغة الأكادية، كما ترجمت أعمال يونانية علمانية من اليونانية إلى لغات الشرق الأدنى، بما في ذلك العربية، قبل ظهور العباسين) (هالة على الآداب العالمية 135) أما في تاريخنا العربي فيمكن أن نذكر أمثلة كثيرة على ما قامت به، إن كان في عهد عبد الملك بن مروان الذي أمر كل ذي معرفة بلغة بيزنطة وفارس واليونان بترجمة كل ما كتب في ميادين تنظيم الدولة والقوانين والجباية وشؤون الإدارة والمال.. أو في عهد المؤمن الذي احتلَّ عنده المترجمون مكانة رفيعة، فقد كان يُجزي المترجمين العطاء على ما يترجمونه عن الفارسية والهندية واللاتينية والإغريقية، فيعطي المترجم أحياناً وزن كتابه ذهباً، وذلك تبعاً لأهمية الكتاب. ثم عانت بعد ذلك انحساراً تماماً، وكأنها، أي الترجمة، ترتبط بمراحل نهوض الأمم والشعوب. فترزدَّه بازدهارها، وتتحسر بضعفها وانحسار مكانتها وتراجعها..

ثانياً: أهمية الترجمة:

تكتسب الترجمة أهميتها من أنها:

- محرض ثقافي يفعل فعل الخميرة، إذ تقدم الأرضية المناسبة التي يمكن للمبدع والباحث والعالم أن يقف عليها، ومن ثم ينطلق إلى عوالم جديدة يبدع فيها ويبتكر ويختبر.

- 2- تُجسّرُ الْهُوَةُ الْقائِمَةُ بَيْنَ الشَّعُوبِ الْأَرْفَعِ حِضَارَةً وَالْأَخْرِيَ الْأَدْنِيَ حِضَارَةً.
- 3- الوسيلة الأساسية للتعرّيف بالعلوم والتكنولوجيا.
- 4- عنصر أساسٍ في عملية التربية والتعليم، من حيث دخول نظريات التعلم، وطرائق التعليم، إضافة إلى المعارف الأخرى.
- 5- الأداة التي يمكننا من خلالها مواكبة الحركة الفكرية والثقافية في العالم.
- 6- وسيلة لإغناء اللغة وتطويرها وعصرّتها، فهي تعرّفنا بتركيب اللغة الأخرى، تتأثر بمفرداتها وتستمدّ من زخمها وحيويتها الكثير.
- 7- انتقال وتطوير الأجناس الأدبية. وهذا ما حصل عندنا، فقد تم انتقالها إلى أدبنا العربي عبر الترجمة..

ولكن الترجمة حسب رأي د عبله عبود (التي لا يتوافر فيها قدر معقول من الجودة والسلامة والتعادل، هي ترجمة تشوّه العمل الأدبي، وتلحق الضرب بالمتلقي العربي الذي يستقبل ذلك العمل في صورته المشوّهة، ولذلك فإن تأثير العمل الأدبي المترجم يعتمد على جودة الترجمة، ويتوقف عليها). (الأدب الأجنبية العدد 84 خريف 1995) ، وبالتالي يكون تأثيرها أقلّ، وربما مشوّهاً.

وقد لفت نظرني عنوان بحثٍ لـ دوغلاس روبيسون منشور في مجلة الآداب العالمية، العدد 135 صيف 2008 ترجمة الدكتور ثائر ديب، تحت عنوان: (الترجمة والإمبراطورية) يوحى بأن للترجمة أدواراً قد تكون سلبية. وبالفعل، حين قرأتُه وجدت ما يلي :

إن الترجمة كانت على الدوام قناة لا غنى عنها للفتح والاحتلال الإمبراطوريين. فالأمر لم يقتصر على احتياج الفاتحين الإمبراطوريين الأكيد إلى إيجاد طريقة فعالة للتواصل مع رعاياهم، بل كان عليهم أيضاً أن يطوروا طرائق جديدة في إخضاعهم، وتحويلهم إلى رعايا طبيعين أو متعاونين. ومن هنا كان لا بد من اختيار مתרגمين وتدريبهم للتوسط بين المستعمرين والمستعمريين. وهنا يطرح السؤال نفسه: ما هي الخطوات التي ينبغي اتخاذها لضمان موثوقية الترجمة في الواقع يقوم على تباين القوة؟ ومن الذي يكفل سداد الترجمة في مثل

هذه الحال ؟ ويتبع الكاتب بحثه في عرض تأثير المستعمرين على المستعمرين، حيث بات الكثيرون من الفئة الثانية ينظرون إلى أنفسهم بعيون المستعمر: كأطفال ليّني العريكة، وهذا يؤدي بهم إلى أن يخلوا من ذاتيّتهم التي حددتها لهم المستعمر، وأن يتطلعوا إلى ذاتيّته هو "العقلاني الراسد القوي" .. وتحت عنوان: الترجمة وتبابنات القوة يحدد الكاتب ثلاثة أدوار للترجمة في الدراسات ما بعد الكولونيالية هي: دورها كقناة للاستعمار، وكدارئ لضروب عدم التكافؤ الثقافي المتواصلة بعد انهيار الكولونيالية، وكقناة لتصفية الاستعمار. ويصل بعد ذلك إلى ما يلي: إن الثقافة المسيطر عليها تمثل في الثقافة المهيمنة من خلال ترجمات أقل عدداً بكثير من نظيرتها في الاتجاه المعاكس، ويتم تصويرها على أنها صعبة لا تهمّ سوى المختصين، وتحتار لامثالها للصور النمطية المهيمنة، غالباً ما تكون مكتوبة، والعين على الامتثال لهذه الصور النمطية، ولذلك تترجم وتُقرأ في الثقافة المهيمنة. وفي المقابل تمثل الثقافة المهيمنة في الثقافة المسيطر عليها من خلال ترجمات أكثر عدداً بكثير من نظيرتها في الاتجاه المعاكس، ويتم تصورها على أنها في جوهرها تمّ جمهوراً واسعاً من القراء، وتحتار لأنها تأتي من ثقافة مهيمنة، غالباً ما تكون مكتوبة في تجاهل تام للثقافة المسيطر عليها. ثم يقدم إحصائية لنسب الكتب المترجمة كما يلي: إن 22724 كتاباً قد تُرجم في العام 1984 من الإنكليزية إلى لغات العالم، مقابل 839 فقط من الإسبانية، و536 من العربية، و204 من اليابانية، و163 من الصينية، وهنا يظهر عدم التاسب واضحاً.. ويزداد الأمر حدة إذ نلاحظ أن عدد الناطقين المحليين بالإسبانية والعربية يساوي تقريراً عدد الناطقين المحليين بالإنكليزية.

ثالثاً: ما الترجمة؟

قد يبدو للوهلة الأولى، أن الجواب عن هذا السؤال سهل، ولكن الباحث والمدقق يجد فيه صعوبةً واضحة. فهل هي النقل الحرفي من لغة إلى أخرى ؟ أم أنها هي نقل المعنى والمفهوم فحسب ؟ أم أنها نقل الأفكار من دون التقيد بما جاء في الأصل المنقول ؟ أم أنها متجلية في ذلك كلّه ؟

في الحقيقة تعددت وتتوّعت الآراء والمواقف حولها منذ القدم، واختلفت أيضاً، تبعاً للباحث أو المترجم أو العالم. حتى إنها دخلت مجال التنوير لها، فنشأت حولها نظريات متعددة أيضاً، بل هناك من وجد فيها علماء أسماء: علم الترجمة. وربطها بالأسننية، وعلم الدلالة، والدين، وحتى بالأهداف السياسية.. فهناك من يرى فيها عملية إدراك واستيعاب لكل مكونات النص في اللغة المصدر، وما يقابلها من اللغة الهدف، وباعتبار أن اللغة وثيقة حضارية أو ثقافية، مما يجعل الترجمة كما يرى عبد الله الشناق إلاً (عملية تفاعل بين حضارتين، وهذا فإن ترجمة المفردات والجمل لا يمكن لها أن تقي بما تتطلبه عملية التفاعل هذه، إذا انعزلت عن أفقها الحضاري. فعلى المترجم أن يترجم حضارة وليس لغة). (الآداب العالمية 135 بحث الأديب جهاد الأحمدية..)

وهنا سأستعرضُ آراء عدد من المفكرين الغربيين حول الترجمة :

1 - يرى القس (جيروم سافروننيك 340 – 420 م) أن قوام الترجمة الصحيحة هو استيعاب المترجم لمكونات النص الأجنبي بوساطة التعبير في لغة المترجم الأم، لا في لغة النص الأجنبي، الأمر الذي يتضمن أن يكون المترجم متقدماً تماماً في إتقان لغته الأم. كما عليه أن يكون دقيقاً في أدائه أثناء الترجمة، وذلك عن طريق الحفاظ على ما يكتشفه من مكونات النص الذي ينقله إلى لغته، ثم يلتزم بترجمة هذه المكونات ترجمة سليمة. وإن كانت هناك صعوبة في تحقيق التطابق بين مكونات الأصل وبين ترجمته، فمن واجب المترجم هنا السعي للحفاظ على الكل لا الجزء، أي يركز اهتمامه على المعنى الكلّي للنص.. كما عليه أن يحافظ على الخصائص المميزة للنص وطلاوته وقوتها التعبيرية، ومذاقه وموسيقاه.

2 - أما (آتين دوليه 1509 – 1546) صاحب المنهج التصحيحي في الترجمة، فقد بنى اتجاهه هذا على أساس ضرورة فهم المترجم لمحنتي النص الأصلي فهماً جيداً، مع إدراك قصد الأديب الذي يترجم له، بالإضافة إلى إتقانه لغته الأم ولغة التي يترجم منها، وعليه أن يبتعد عن الترجمة كلمة كلمة، لأن هذا من شأنه تشويه مضمون النص والإخلال بالتعبير الفني.. وكان من أهدافه تطوير اللغة من خلال الترجمة، واستبعاد كل ما يراه غير ضروري من وجهة نظره، ويضيف من عنده ما يراه ضرورياً..

3 – ويضع (ليوناردو بروني آرتينو 1374 – 1444) على كاهل المترجم مسؤولية الالتزام بالنص الأصل، فكل عنصر من عناصر النص لا يقل أهمية عن غيره، ومن هنا عليه ألا يكون عارفاً باللغة والأدب فحسب، بل متقدماً لهما إتقاناً تاماً. بمعنى أن يكون جامعاً لقدرات لغوية ومعرفية ولملكة أدبية، وأن يكون واعياً بمسؤوليته تجاه عظمة الأدب الذي يترجم له من جهة، وتوجه القارئ من جهة أخرى، لأن الترجمة الرديئة تضلّ القارئ. وعليه أيضاً أن يكون واعياً بأنَّ كلَّ ما جاء في النص الذي يترجمه من ألفاظ وتعبيرات مجازية وسبل بلاغية، ارتبط الأديب في صياغتها بواقع الاستخدام اللغوي في اللغة الأم، فمن واجبه هنا أن يوجد مقابلات لذلك، وفق ما تمهيه عليه ضوابط الكلام في لغته.

فالترجمة الجيدة كما يقول (الكسندر تاتيلر 1747 – 1813) هي التي تتقلّل مميزات النص الأصلي كاملاً وبحيث تكون مفهومه لأبناء لغة الترجمة كفهم أبناء لغة الأصل للفهم الأم.. وللجمع بين روح النص وروح اللغة كما يقول (المفكر الألماني جردر 1744 – 1803) الذي يرى أن على المترجم أن يكون مبدعاً عقرياً يدرس الأديب ويعيش أحاسيسه بحيث يتمكن بعد ذلك من ترجمة خصائص أسلوب لغته في الكتابة، ونقل سمات التعبير وأشكاله الواردة في النص الأصلي. وهذا بحاجة إلى أن تكون الترجمة مبنية على أساس لغوية فنية تستهدف نقل الألفاظ والتعبيرات الواردة في النص الأجنبي بدقة لغوية، مع عدم إغفال المضمون الفكري والفكري للأصل، و اختيار الأشكال والصيغ التي من شأنها عدم الإيحاء لقارئ الترجمة بأنه يقرأ نصاً مترجماً .

4 – والترجمة حسب العالم الألماني الكبير (وليم همبولت 1767 – 1835) إحدى أهم وسائل استيعاب الإنجازات الأدبية والفنية والفكرية للشعوب الأخرى، كما أنها سبيل إلى الرقي باللغة القومية، وقوامها هو الدقة من خلال استيعاب لغة الأمة وروحها. إنها نوع من أنواع الاتصال التي تعتمد على الحدث الكلامي والفهم، وهو يدعوا إلى ضرورة التغلغل إلى مكونات النص اللغوية بغية نقله بكل دقة، يقول: (وطالما لا يشعر المرء في الترجمة بما هو أجنبي عنه، بل بظلالة هذا الأجنبي فحسب، فإن الترجمة في مثل هذه الحالة تكون قد حققت أعظم أهدافها، ولكن حين تضيق الترجمة بكل ما هو أجنبي وبكل جلاء

ووضوح، بل وتصل إلى حد تشویهه، فإن هذا يعني أن المترجم لم يصل إلى مستوى النص).

5 – ويعرف الباحث ج د كودون في كتابه (مصطلحات أدبية) الترجمة تعريفاً اصطلاحياً عدّه الباحث السوري موسى عاصي أفضل تعريف اصطلاحى لها (الآداب العالمية العدد 135 ص 220) إذ قال: (رغم القول الإيطالي المؤثر: "الترجمة خيانة"، فإن بالإمكان التمييز بين ثلاثة أنواع للترجمة هي :

1- ترجمة صرفية للمعنى الأصلي على حساب بناء الجملة والقواعد والأسلوب والاصطلاحات في اللغة المنقول عنها .

2- محاولة لنقل الجوهر والمعنى والأسلوب من خلال إيجاد مفردات تطابق المعنى والقواعد والاصطلاحات .

3- تكييف معتدل حرّ من شأنه أن يحافظ على الجوهر الأصلي، وفي الوقت ذاته، يغير في الأسلوب والبنية والاصطلاحات)...

6 – وسأختتم هذا البند بما قاله سليمان البستاني (1856 – 1925) عن الترجمة: (لقد جرى الكثيرون من نقلة لغات الإفرنج إلى العربية على أصول ابتدعواها أنفسهم فশطروا بأكثراها عن منهج الصواب. فأجرروا قلمهم بل هو جرى بهم مطلق العنان يحبر ما يريد دون ما أراد الواضح. فمن متصرف بالمعنى يزيد وينقص على هواه فيفسد النقل ويضيع الأصل. ومن متسرع يضن بدقائق من وقته للتثبت من مراد المؤلف فيلتبس عليه فهم العبارة فينقلها على ما تصورت له لأول وهلة فتتعكس عليه المعاني على كره منه. ومن ماسخ يلبس الترجمة ثوباً يرتضيه لنفسه فيتقلب بالمعاني على ما يطابق بغيته ويواافق خطته حتى لا يبني للأصل أثراً. ومن عاجز يجهد النفس ما استطاع وهو وإن أجهدها ما شاء غير كفؤ لخوض هذا الغُباب).. (نظرية الشعر، مقدمة ترجمة الإلياذة، وزارة الثقافة السورية ص 74).

نلاحظ أن البستاني كان دقيقاً في تصنيف المترجمين، على الأقل في زمانه، فهم: المتصرف بالمعنى، والمتسرع، والماسخ، والعاجز المدعى. ولا أرى أن هذا التصنيف بعيدٌ عن الصواب في هذا الزمن. وهنا أذكرُ أنني سألت ثلاثة

مתרגمين، إن كانوا يقرؤون الكتاب الذي يزمعون ترجمته قبل البدء بالترجمة. فكانت أجوبتهم كما يلي: الأول: أبدأ بالترجمة فوراً من دون قراءة الكتاب. الثاني: أطلع عليه اطلاعاً سريعاً ثم أبدأ بترجمته. الثالث: أقرأ الكتاب بتمعن ثم أبدأ بترجمته، مردفاً: كيف لي أن أترجمه من دون أن أكتشفه من جوانبه كافية؟!..

رابعاً: صعوبات الترجمة ومشكلاتها :

يرى فيدروف أن المشكلات الرئيسية لترجمة النصوص تكمن في الآتي:

- 1- **المشكلات المعجمية** التي تمثل في عدم وجود مكافئ معجمي لكلمة في اللغة المترجم منها وإليها - المكافئ غير التام، بمعنى أنه يغطي جزئياً معنى الكلمة الأجنبية _ وجود كلمات مختلفة في لغة النص الهدف مقابل معانٍ مختلفة لكلمة محل إشكال في اللغة الأصل.
- 2- **المشكلات النصية**: الكامنة في المصطلحات وحتى الكلمات العامة. أما من وجهة نظر نيومارك فصعوبات الترجمة تكمن في صعوبة ترجمة المعنى، وفي مستوى إيجاد المقابلات.

ويقول المترجم محمد عبد الفتى حسن: (من صعوبات الترجمة التي يعانيها المترجمون للعلوم والفنون صعوبة الوضوح أو العثور على اللفظ اللازم، أو التعبير اللازم في المكان اللازم). (محمد عبد الفتى حسن. فن الترجمة في الأدب العربي ص 190، نقلأً عن الآداب الأجنبية العدد 115 صيف 2008). ويضيف الأحمدية: (مصدر سابق) إلى ذلك أن الاختلاف الحضاري بين اللغات يولّد حالة من الإرباك عند المترجمين، و يجعل منهم دريئه لسهام النقد. ويرى أن الاختلاف يبرز من حيث المفهوم عندما تكون بعض التراكيب اللغوية تحمل بين طياتها مفهوماً ما في أحد المجتمعات، بينما تحمل في مجتمع آخر مفهوماً مختلفاً عنه إلى حد التضاد. فإذا كان المترجم يجهل أو يتتجاهل هذا الاختلاف، فإنه سيقع حتماً في مصيدة سوء الفهم، أو الاختلاط. ومن ذلك كلمة البوème التي هي رمز للشوك في المجتمع العربي، بينما هي رمز للحكمة في المجتمع الإنكليزي. ويمكن أن نضيف إلى ذلك الكثير من العبارات والاصطلاحات والمفردات التي نستخدمها لتوافقها مع

حضارتنا أو حتى طبيعتنا الجغرافية مثل (أثلج صدري) أو كلمة (الغيث أو الحيا إشارة إلى المطر). وإنني أرى أنّ من مشكلات الترجمة أن يتصدى لها من ليس كفؤاً، لأنّه سوف ينفر القراء من الإقدام على قراءة الآداب الأجنبية، وبالتالي يحرّمهم من روائعها تذوقاً واستمتاعاً وفائدة..

ترجمة الشعر

أدرك المترجمون وعلماء اللغات منذ أقدم العصور حتى الآن الصعوبات التي تكتفِّ ترجمة النص الشعري. فمن قائل: إن الشعر تخبو ناره ويستحيل جمره رماداً عند الترجمة. ومن قائل: إن روح الشعر تتخرّ عنده من نقله من إماء إلى إماء آخر. ومن قائل: إن الرقص الانسيابي الرشيق للشعر في لغته يصير شيئاً ثقيلاً بأقدام مكبلة بالقيود في اللغة الثانية. (سلمان داود الواسطي مجلة لوتس. العدد 73 – 74 . ربیع 1999) وفي هذا المعنى يقول الجاحظ: (والشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتن ما حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسه وسقط موضع التعجب منه)..

ومما يتعلّق بالترجمة الحرافية يقول هوراس: في كتابه فن الشعر: (لا تكون مترجماً حرفيًا ينقل النص بأمانة كلمة فتقع في حفرة تمنعك من الخروج منها قوانين العمل المترجم وقوانين الذوق السليم).

أما الشاعر الإنكليزي (ابراهام كاولي) في مقدمته 1656 لترجمة قصائد الشاعر الإغريقي بندار ففيذهب إلى أبعد من ذلك حيث يقول: (إذا أخذ مترجم على نفسه أن يترجم بندار كلمة كلمة، فسيُظْنَ أن مجئنا قد ترجم مجئنا آخر). أليس في ذلك نهي عن الترجمة الحرافية للشعر؟

ويقول السير جون دنم: (إنه لخطأ شنيع عند ترجمة الشعراء أن يتكلّف المترجم الأمانة المطلقة، لتكن الأمانة همّاً للذين يترجمون العلوم والأديان، أما مترجمو الشعر فليس من واجبهم أن يترجموا لغة إلى لغة، بل شعرًا إلى شعر) فهل هذا يعني ضمنياً أن الشعر يجب أن يترجم من قبل شاعر؟! ربما قد أجاب الجاحظ عن هذا السؤال منذ زمن بعيد، وهو القائل: (لا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة).

لكن ثمة إشكالية ترافق الترجمة الشعرية للشعر، تلك هي إشكالية العلاقة بين قيود الأمانة للنص الأصلي، وحرية تصرف بعض المترجمين. مما يؤدي إلى اتهام المترجمين عموماً بأنهم خونة للأمانة.

هنا (تفدو الترجمة مغامرة تحفُّ بها المصاعب من كل صوب عندما تتجاوز اللغة في النص المقدم للترجمة وظيفتها النفعية الاعتيادية لتؤدي وظيفة فنية متسامية تفتح فيها الدوال على عالم واسع من الإيحاءات والتداعيات. وتحل نفسها أي لأصواتها وتراكيبيها النحوية من الانتباه ما يفوق أحياناً الانتباه الذي تقتضيه مدلولاتها. وجلب الانتباه إلى الذات هو غالباً ما تفعله اللغة في النص الأدبي عموماً، لكنها تمعن في ذلك في النص الشعري بشكل خاص، وهنا تقف الترجمة فاقدة عن الوفاء بكل ما نتوقعه منها من التزامات) (د سلمان داود الواسطي. مصدر سابق). ويضيف: (إنه الشعر، يولد في لغته ويظل بحاجة إلى أجوائها ليتنفس بها تفسه الطبيعي المريح)..

نماذج مما وقعت عليه من الترجمات، والحالات التي تم انتقادها :

1 - (ترجمات الدكتور عبد الرحمن بدوي لمسرحيات بريخت بين السبعينيات والستينيات قد أدت إلى ترويج الرأي الشائع بأن مسرح بريخت جاف بارد لا حياة فيه، ولا يخاطب إلا العقل الألماني الفلسفي، وفي هذا إجحاف كبير بحق هذا المبدع الكبير). هذا ما قاله الكاتب د. نبيل الحفار (الأداب العالمية 135) مستنداً في ذلك إلى أن أسلوب البدوي جاف ومتعجرّف وغير مسرحي، وهو يترجم غوته كما يترجم بريخت، كما أن لغة شخصيات النص في ترجماته تتطرق جميعها بمستوى واحد، دون أن يأخذ بعين الاعتبار الانتماءات الاجتماعية والثقافية للشخصيات خلال تبادلها الحوار، بالإضافة إلى الأخطاء الكثيرة في نقل المعاني، مما يؤدي أحياناً إلى عكس المقصود. وبالتالي فإن ترجماته تلك قد أساءت إلى هذا الكاتب إساءة فادحة. وفي المقابل يشيد الدكتور الحفار بترجمة عبد الغفار مكاوي لمسرحيات بريخت نفسه فهي حسب ما يرى تحمل القال لغويًا خاصاً يقارب الأصل بحرفية عالية، وبفهم عميق للغة المسرح ومتطلبات الحوار ومستوياته المتباعدة حسبما يملئه منطق المسرحية. ولكنه أي الحفار يرى مشكلة

في ترجمة مكاوي تكمن في التأويل الذي يقارب الخيانة من حيث أنه يلوى عنق مقوله الكاتب، فيجعلها تصالحية توفيقية بدلاً من كونها تاحرية، حسب فلسفة بريخت و موقفه من الصراع الطبقي. وعن ترجمة الدكتور بدوي لأعمال بريخت نجد رأياً آخر يوافق ما قاله د. الحفار، وهو رأي د. عبده عبود حيث يقول: (ولكن ترجمات الدكتور بدوي إشكالية جداً، وتطوّي على كثير من الأخطاء الترجمية الفادحة الناجمة عن إساءة فهم النص الألماني، بسبب افتقار المترجم إلى الكفاءة اللغوية والأدبية على صعيد اللغة الألمانية وأدابها. فهو فيلسوف وباحث معروف، ولكنه لا يملك عدة المترجم الأدبي عن اللغة الألمانية) (إن ترجماته تفتقر إلى الجودة والتكافؤ، لا يمكن الاعتماد عليها أو الوثوق بها) (الأداب العالمية العدد 133 شتاء 2008). ويشير إلى تعدد الترجمات لأعمال بريخت، منها ما جاء عن لغة وسيطة، وهذا أدى إلى وجود أكثر من بريخت واحد بالعربية، وذلك بحسب عدد المترجمين، فكثرة المترجمين حسب رأيه تؤدي حتماً إلى فساد الترجمة، لأن لكل مترجم طريقته وأسلوبه وتوجهاته في الترجمة..).

2- ترجمة قصيدة الحرية للشاعر الفرنسي بول إيلوار:

وردت المقاطع التالية منها في كتاب الأدب العربي الحديث للصف الثالث الثانوي في سوريا من دون ذكر اسم المترجم. ووردت ذاتها في مجلة الآداب الأجنبية العدد 113 شتاء 2003 للمترجمة الدكتورة يارا معصراني .

في الكتاب المدرسي	على منضديتي، وعلى الأشجار
على دفاتري المدرسية	على الرمل وعلى الثلج
في المجلة	أكتب اسمك
على دفاتري المدرسية	على روائع الليالي
على مقعد المدرسة، على الأشجار	على منضديتي، وعلى الأشجار
على الرمل وعلى الثلج	أكتب اسمك
أكتب اسمك	على روائع الليالي
على روائع الليالي	على منضديتي، وعلى الأشجار

على خبز الأيام الأبيض	على خبز الأيام البيض
أكتب اسمك	أكتب اسمك
على الفصول المتلازمة	على الفصول المتألفة
على الغياب دون رغبة	على غياب بلا رغبة
على الوحدة العارية	على عزلة عارية
على خطوات الموت	على خطوات الموت
أكتب اسمك	أكتب اسمك
وبقدرة كلمة	وبقوة كلمة
أبدأ حياتي من جديد	أبدأ حياتي ثانيةً
ولدتُ كي أعرفك	لقد ولدتُ لأعرفك
كي أسميك	لأسميك
أيتها الحرية.	أيتها الحرية.

إن المدقق في هاتين الترجمتين يجد فرقاً في المعنى والإيحاء والإيقاع أيضاً، مثل (على منضدي) و (على مقعد المدرسة). أو بين (الجليد) و (الثلج) أو بين (قدرة) و (قدرة) أو (على خبز الأيام البيض) و (خبز الأيام الأبيض) أو (المتألفة) و (المتألّمة) أو (على غياب بلا رغبة / على عزلة عارية) و (على الغياب دون رغبة / على الوحدة العارية) أو (أبدأ حياتي ثانيةً) و (أبدأ حياتي من جديد).. إني أرى أن كلمة قوّة أكثر مناسبة من كلمة قدرة، إن من حيث إيقاعها أو سياق النص وروح الشاعر.. وكذلك كلمة الجليد بدلاً من كلمة الثلج، وتنكير غياب وعزلة وعارية، بدلاً من تعريفها. وبالمحصلة، لقد وجدتُ أن الترجمة الأولى أكثر تعبيراً عن المعنى، وأكثر تأثيراً.. وهنا تبرز إمكانية المترجم وقدرته على الاستماع إلى تفاصيل اللغتين، وبالتالي نجاحه في الترجمة.

3- ترجمة قصيدة (غيمة في سروال) للشاعر الروسي مايكوفسكي :
 عثرت على ثلاثة ترجمات لها ، واحدة عن الروسية للأديب مالك صقرور ،
 وهو كاتب قصصي أيضاً ، والثانية للأستاذ رفعت سلام عن الإنكليزية تحت
 عنوان: (غيمة في بنطلون) ، والثالثة للأستاذ عز الدين محمود عن الإنكليزية
 أيضاً.

الثالثة	الثانية	أولى
مدخل	افتتاحية	المقدمة
أفكارك	فكركم	أفكاركم
أحلام يقظة في رأس متربع مُثقل	الحالم في اليقظة داخل رأس رخو	الحالة في مخ رخو
كخادم متخم فوق أريكة زلقة	كخادم متخم يتمدد على أريكة من شحم	كالخادم المترهل على أريكة قذرة
سأعمل تمزيقاً بأوردة هذا القلب	سأستفزه بمزقة قلبي الدامية	سأوقظها بنتف قلبي المدمى
ساخراً المتدفق دماً	هازئاً بكم متهوراً حتى الندم	ساخراً بصفاقة
ساخراً منك، ملحاحاً حتى تتألق برمتك ألمًا	الشامل لا شعرة رمادية واحدة في روحي	وفي روحي لا توجد شعرة شائبة واحدة
ليس في روحي شعرة واحدة خطها الشيب	ولا وهن الشيخوخة	ولا رقة الشيخوخة
ولا دماتة الشيخوخة فيها	فصوتي يرعد في كل مكان	صوتي يرعد مجلجلًا في هذا العالم
هادراً صوتي في كل مكان وسيماً أمضى	حيث أمضي جميلاً	وأمضى جميلاً
في الثانية والعشرين	في الثانية والعشرين من العمر	في الثانية والعشرين

أي تلك الترجمات أقرب إلى الشاعرية ؟ سؤال يطرح نفسه، والجواب عليه عند القارئ، وأي قارئ ؟ أم عند المدقق في الترجمة ؟ ربما الفرق يكمن هنا بين الترجمة الأولى والترجمتين الآخريين بسبب كون الأولى عن لغة الشاعر نفسها، أما الآخريان فعن لغة وسيطة، والترجمة عن لغة وسيطة، فيها إشكالية، (تلخص في مقوله التشويه المضاعف) على حد تعبير د عبده عبود. وقد تكمن في مقدرة المترجم وتمكنه..

4 - ترجمة قصيدة النبي للشاعر الروسي بوشكين، الأولى لحسب الشيخ جعفر، منشورة في الأقلام العراقية. والثانية لصبري حافظ، منشورة في كتابه: الأدب والثورة _ الشعر الروسي الحديث _ دراسة وقصائد، منشورات دار التویر لبنان. والثالثة لمالك صقور، منشورة في كتابه "بوشكين والقرآن" منشورات دار الحارت، دمشق عام 2000 .. .

الثالثة	الثانية	الأولى
عذبني عطش الروح	فأسيت من الظماء الروحي	بروح يعتصرها الظلماء
وأنا منبوز في صحراء مقفرة	وتمزقت روحي في الفداد الموحشة	شقياً كنت آنياً في الصحراء المكفرة
فجأة، الملائكة الأجنحة الستة	فظهر في مفترق الطرق، أمامي	وفي مفترق الطرق
ظهر لي على القارعة	الملائكة صارو فيم الرحيم	انتصب أمامي الملائكة
بأصابع خفيفة كما في حلم	ذو الأجنحة الستة	ذو الأجنحة الستة
مسح على عينيَّ	وليس بأصابع من ضوء عينيَّ	وبأصابع خفيفة كحلم
	وكانني في حلم بهيج	لامس عينيَّ المغمضتين

إن المقارنة بين هذه الترجمات الثلاث تجعلنا نلمس الفرق بوضوح وسهولة بينها، من حيث استخدام المفردات أو الصياغة أو الإيقاع. فكلمة عطش أخْفَّ وقعاً من كلمة ظلْمٌ، مما يجعلها أكثر مناسبة للشعر، وكلمة الفدافت مثل كلمة القارعة ثقيلة على الأذن. في الترجمتين الأولى والثالثة، استخدم المترجمان (الملائكة ذو الأجنحة الستة) بينما جاءت العبارة عند الثاني (الملائكة صاروفين الرحيم ذو الأجنحة الستة) وهنا يبدو الاختلاف واضحاً. في قول المترجم الثالث: في صحراء مقرفة تكرار معنوي، فهل تكون الصحراء غير مقرفة؟! عند المترجم الأول الأصبع كالحلم في خفتها، وليس الحال تشبه الحلم، أما عند الآخرين، فالحالة هي التي تشبه الحلم..

ماذا يمكن أن يقول القارئ في هذه الحالة؟ لابد أنه سوف يقول: إن قصيدة بوشكين لم تصل إلينا كما قالها الشاعر، وبالتالي نحن خسرنا. فأي الترجمات نعتمد؟ وهل على القارئ أن يفتش عن ترجمات أخرى للأعمال المترجمة لكي يعرف النص المترجم على حقيقته؟! ومن هنا يتضح أن الخسارة أو الربح يعودان إلى المترجم وفهمه للغة التي يترجم عنها وللغته الأصلية معاً. وقدرتة على تمثيل أبعاد النص كافية الذي يترجمه..

هناك أشعار مترجمة نقرأها في لغتنا موزونةً ومقدّمةً وكأنها لشاعر عربي، مثل رباعيات الخيام التي ترجمها الشاعر أحمد رامي، أو أشعار جلال الدين الرومي وحافظ وسعدي الشيرازيين، ترجمة الشاعر محمد الفراتي عن الفارسية. أو ديوان أوجاع حمزاتوف ترجمة الدكتور إبراهيم الجرادي، وقد ترجم معظم قصائده على نظام التفعيلة.. قد نجدها ممتعة، ولكنها تطرح أمامنا السؤال التالي: ألم يتصرف المترجم في نقل النص الأصلي؟ وهل بقي النص سليماً من دون خسارة في أفكاره أو جمالياته وإيحاءاته؟! وهل تكمّن البراعة في الترجمة في بلوغ الأصل أم في كيفية التوصيل؟ أسئلة طالما راودتني وأنا أقرأ ما أقرأ من أعمال مترجمة.

5 – النموذج الأخير الذي سأعرضه يتعلق بالفكرة السابقة، أي ترجمة الشعر شرعاً. وهو قصيدة الشاعر الإنكليزي شيللي "إلى قبرة"، التي ترجمها الكثيرون، وسوف أكتفي باشترين، الأولى لإبراهيم سكك، والثانية للشاعر علي محمود طه.

الترجمة الأولى: (حييَتْ أيتها الروح اللطيفة، إذ لا أتصور أنك طير لأنك تسكين كل قلبك في نغمات منسجمة، من السماء القدس أو من جواره).

الترجمة الثانية جاءت موزونة على البحر البسيط :

يا أيها الروح يهفو حوله الفرج
تحيةً أيهذا الصادح المرج
من أمّة الطير هذا اللحن ما سمعت
بمثله الأرضُ لا روضٌ ولا صدح
أنتَ الذي من سماء الروح منهله
خمرَ الْهَيَّةِ لَمْ تَحُوْهَا قَدْحٌ
يفيضُ قلبُكَ الْحَانَأَ يَسْلَسُهَا
فَنْ طَلِيقٌ مِنَ الْوَجْدَانِ مَنْسَرُ

كوني لا أعرفُ النص الأصلي، لن أستطيع القول بأن هذه الترجمة أدقُّ من تلك، ولكنني كمتلقٍ أتدوّقُ الشعرَ يمكّنني القول: إن ترجمة الشاعر علي محمود طه قد شدتني أكثر لأنها جاءت متوافقةً مع ذاتي من جهة، ولأنها متقدة الصياغة، فيها من النغم والشفافية الكثير. ولكنني في الوقت نفسه أقول: إن الشاعر طه قد ترجم المقطع بتصرفٍ كبير ربما لكي يصله إلى القارئ العربي مُسْتَساغًا، وهذا حسب جيرروم سافرونيك "المذكور أعلاه" مشروع، كون الشاعر حافظ على الكل على حساب الجزء. غير أنني أحسست أنه ليس مترجماً، بل هو للمترجم ذاته.. وهذا الأمر ينطبق على ترجمة الشاعر الفراتي لشعراء الفرس الثلاثة، وعلى ترجمة أحمد رامي لرباعيات الخيام.

سأكتفي بهذا القدر من نماذج الأعمال المترجمة بأكثر من شكل لأكثر من مترجم، لأن الغاية ليست في الاستعراض، وإنما في تبيان أهمية كون المترجم يمتلك المقدرة الفائقة على نقل النص من لغته الأصلية إلى اللغات الأخرى، كي يصل إلى المتلقى فتكتمل الفائدة التي يتضطلع بها الترجمة كعلم وكفن وإبداع أيضاً.

وفي الختام أعتقد أنه يحق لي أن أطالب بأن تكون هناك لجانٌ أو مؤسسات مشتركة بين الأقطار العربية للترجمة، تعمل على ترجمة روائع الأدب العالمية إلى لغتنا العربية بشكل جيد، وعلى ترجمة روائع الأدب العربي إلى اللغات الأخرى بشكل جيد أيضاً، كيلا يُترك المجال للمستشرقين وحدهم كي يقوموا بإطلاع العالم على أدبنا بشكل مشوه في أغلب الأحيان.

المصادر والمراجع:

- 1 - مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الرابع 1986.
- 2 - مجلة لوتس العدد 73 - 74.
- 3 - مجلة الآداب الأجنبية - اتحاد الكتاب العربي دمشق الأعداد: 84 عام 1995 / 115 صيف 2003 / 113 شتاء 2003.
- 4 - مجلة الآداب العالمية - اتحاد الكتاب العربي دمشق. الأعداد: 132 / 133 / 135.
- 5 - كتاب: بوشكين والقرآن. تأليف: مالك صقور. دار الحارث. دمشق 2000 ..
- 6 - غيمة في بنطليون. ترجمة رفعت سلام. دار ماجد. القاهرة 1985.
- 7 - نظرية الشعر، مقدمة ترجمة الإلياذة، وزارة الثقافة، دمشق 1996 ، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب.

دائرة الأدب العالمي دائرة غربية يحكمها مجلس أمن عربي

يزعم بعضهم. ويبدو أنه على حق فيما يبدو للكثيرين من المعنيين بشؤون الأدب من وجهة نظر عالية. أو من منظور عولى Global Perspective. أن مصطلح "الأدب العالمي" - Weltliteratur - (الذى سَكَّهُ أول ماسكَه المؤرخ الألماني August Ludwig von Scholzer 1735–1809) عندما أورده عام 1773 في كتابه الأدب والتاريخ الإيسلنديان(1). وروج له يوهان ولغفانغ فون غوته بين الناس من خلال رسائله ومقالاته وتعليقاته وأحاديثه مع مربيه يوهان بيتر إيكerman. على غير ما أراده له من سَكَّه ومن روج له، محکوم بمجلس أمن غربي يملك حق النقض، فيدخل من يشاء من الآداب القومية في دائنته، ويصرف من يشاء عن هذه الدائرة، أو قد يسمح له بموقع متواضع على المحيط منها.

على سبيل المثال، لا يشير مارييو- فرانسوا غويار (أحد أعلام الدرس المقارن للأدب في فرنسا، والذي تلمنذ على أيدي نخبة متميزة من أساتذة الأدب المقارن في السوربون والكوليج دو فرنس من أمثال بول هازار وفيرنان بالدنسبرغيه وجان ماري كارييه)، في كتابه الجامعي واسع الانتشار والمعنون بـ "الأدب المقارن" والذي ترجم أكثر من مرة إلى العربية⁽²⁾، إلى أكثر من 150 كاتباً فقط من كتاب العالم، منهم 124 كاتباً من 3 أقطار أوروبية هي فرنسا، وألمانيا، وبريطانيا، و12 كاتباً من إيطاليا، و6 كاتب من الولايات المتحدة الأمريكية، و4 كاتب من اليونان القديمة، ومثلهم من إسبانيا، و3 كاتب روس، فضلاً عن الفيلسوف إراموس، والكاتب المسرحي أونيسكو الروسي/ الفرنسي، وأديب أمريكي لاتيني واحد⁽³⁾، أي أن أمثلة غويار تأتي من دول حلف الناتو أساساً، أو حتى من عدد محدود من دوله لا يتجاوز الربع، أي هي محكومة بالمنظور الغربي، وبنزعة تمركز أوروبية غربية حول الذات لافتة للنظر.

وربما كان من الإنصاف الإشارة إلى أن عدداً من مقارني العالم شرقاً وغرباً، شماليّاً وجنوباً، قد تبهوا إلى انعدام التوازن في تدبر الأدب العالمي، تالياً، ودراسةً، وجمع مختارات، وقيماً فنية ومعرفية وإنسانية، وإلى أن هذا الأدب، حتى عهد قريب، كان في نظر الغرب أدب الصفة في منتدى الأمم والشعوب، ولذا كان من الطبيعي في منظوره النخبوي المتمرّكز حول الذات أنيرى في الأدب الأوروبي الغربي المعيار الذي يسمح له بقبول آداب الآخر غير الأوروبي في ناديه الخاص بأدباء الغرب وما يستسيغونه من مختارات من آداب العالم.

يكتب سوكويهرو هيراكاوا الدارس المقارني الياباني عن تعليمه الجامعي في طوكيو في الخمسينيات من القرن العشرين:

"صحيح أن باحثين عظاماً من أمثال كورتيوس، وأورباخ، وويليك كتبوا أعمالهم البحثية الصروح بغرض تجاوز النزعة القومية. ولكن البحث الغربي في الأدب المقارن، بالنسبة إلى خارجي مثلي، بدا تعبيراً عن شكل جديد من أشكال النزعة القومية - النزعة القومية الغربية، إذا ما كان بإمكانى

استعمال تعبير كهذا. إنه بدا لنا نادياً خاصاً بالأوروبيين والأمريكيين. لقد كان نوعاً من نطاق رفاهية تعاونية أوروبية غربية أكبر"(4).

وكان فيرنر فريديريش قد وصف استعمال مصطلح "الأدب العالمي" من جانب المقارنين في العالم المقدم، ولاسيما الغرب الأوروبي الأمريكي، بأنه ببساطة علاقات عامة سيئة، تسوء أكثر من نصف الإنسانية. بل إنه اقترح أن يسمى برنامج كهذا بأنه برنامج "آداب الناتو" ورأى في ذلك مبالغة لأنه لا يشمل أكثر من ربع أمم الناتو(5).

وعلى أي حال فإنه من البين أن متن الأدب العالمي، كما يُتداول حتى في أيامنا هذه، لا يزال يعاني من عدم توازن واضح في تمثيله لأمم العالم وشعوبه أدبياً، لأنه لا يفسح المجال واسعاً إلا للقوى والفنى في هذه الأمم، وحتى عندما تتبّه إلى ضرورة الالتفات إلى الشرق الآسيوي الناهض، الذي بدأ ينافس الغرب في قوته وغناه، فإنه انحاز إلى الأمم الأقوى والأغنى في هذه الأمم (اليابان، والصين، والهند)، وأغفل أممًا ضعيفة وفقيرة، بسبب اختلال معاييره الفنية والأدبية والإنسانية، أولئك ازدواجية هذه المعايير، في تقويم الأعمال الأدبية في أكبر قارات العالم.

تكتب راي شو Rey في مقالتها المعروفة بـ "باسم الأدب المقارن" المنشورة في كتاب تشارلز برنهايم "الأدب المقارن في عصر نزعمة التعدد الثقافي":

"من بين جميع القسمات البارزة للنزعمة المركزية الأوروبية Euro-centrism التي تبرز في سياق الجامعة، تصور الثقافة على أنها تستند إلى الفكرة الأوروبية الحديثة للدولة القومية Nation-State، وعلى ضوء هذا الأمر فإن الأدب المقارن قد انتقد بحق لتركيزه على آداب بعض دول قومية قوية في أوروبا الحديثة. غير أن المشكلة لا تختفي إذا أحالنا بكل بساطة الهند والصين واليابان محل إنكلترا وفرنسا وألمانيا. فنحن ما نزال نشهد، حتى هذا اليوم، منشورات تحمل عنوانين من مثل "مداخل مقارنة إلى روائع الأدب الآسيوي"، وتتبّنى هذا الأنماط

المركزي الأوروبي ذا التوجه القومي للأدب باسم الآخر، وفي أمثلة كهذه فإن مفهوم الأدب يخضع وعلى نحو مقيد إلى فهم دارويني - نسبة إلى داروين - اجتماعي للأمم: "الأعمال الروائحة" تمايل الأمم "الروائح"، والثقافات "الروائح". ومع الاحتفاظ بالهند والصين واليابان ممثلاً لآسيا، فإن ثقافات أقل بروزاً في التلقي الغربي مثل كوريا، وتايوان، وفيتنام، والتبت، وثقافات أخرى، تحيد جانبًا بكل بساطة بوصفها الثقافات "الآخر" المهمشة، بالنسبة إلى "الآخر" الذي هو الحضارات الآسيوية العظيمة" (6).

وعلى أية حال فإن من الإنصاف أيضًا أن يشير المرء إلى توجه، يتتمى هذه الأيام على نحو ملحوظ، إلى التوسيع في هذا المنظور من حيث لغات هذا الأدب، وكُتابه كذلك. وهذا مؤشر إيجابي ينبغي تشجيعه وتعزيزه والإسهام به من جانب كتاب سائر العالم، ولاسيما أن كتاب الأدب الشرقية العربية: كتاب الصيني، والياباني، والفارسي، والعربى، والهندى، وغيرها، فضلاً عن كتاب أوروبية الشرقية، وكتاب إفريقية وأمريكى اللاتينية، الذين عليهم أن يبذلو ما يكفى من الجهد حتى يدخلوا كتاباتهم في متن الأدب العالمي.

ولكن السؤال الذي يتadar إلى ذهن المرء في هذا الموضوع هو:

ما الأعمال الأدبية التي تقرأ هذه الأيام بوصفها تنتمي إلى دائرة "الأدب العالمي"؟

يمكن القول في معرض الإجابة عن هذا السؤال إنه غالباً ما تشمل هذه الأعمال أعمالاً يشار إليها على أنها من الكلاسيكيات Classics وأعمالاً أخرى يشار إليها على أنها من الروائع Masterpieces وأعمالاً قد لا تكون من أي من المجموعتين السابقتين - سُوَّغ قراءتها على أساس من كونها نوافذ على عالم "الآخر" الذي ينبغي أن يعرف ويفهم بوصفه جزءاً من عالمنا الذي بات يؤمن بالتجددية، بل بالعولمية.

فأما الأعمال الكلاسيكية فإنها تستند إلى قاعدة مكينة من الدراسات الكلاسيكية Classical Studies التي تخصص لها الجامعات المرموقة قسمًا خاصاً بها، يقوم أساتذته وطلابه على تدبر التقاليد الأدبية اليونانية والرومانية:

- بوصفها من ناحية نماذج سامية تحتذى من جانب، أو يشار إليها من جانب آخر، أو تُحاور ويتفاعل معها من جانب ثالث.
- وبوصفها من ناحية أخرى مكوناً أساسياً من مكونات الآداب الأدبية الغربية منذ عصر النهضة وحتى عصرنا الراهن.

ومع أن لكل تقليد أدبي عريق أعماله الكلاسيكية التي تحتذى أو تُحاور أو يشار إليها، فإن الثقافة الأوروبية استطاعت أن ترسخ لنماذجها الكلاسيكية موقعاً ساماً على رأس هرمية خلقتها لأدبها، وفكيرها، وكل ما يتصل بها، بوصفها النماذج الأمثل التي يتطلع إليها أي أديب يسعى إلى العالمية من جانب، وغاية أي مسعى قومي لتطوير التقليد الأدبي الخاصة بأمة ما، أو شعب ما، أو قوم ما على ظهر البسيطة. ومن ثمَّ أسهمت في نشرها فيسائر أنحاء العالم على أنها تراث إنساني ينبغي أن يظفر بكل احترام وإجلال من الجميع.

ومعنى هذا أيضاً أن الأعمال الكلاسيكية الأخرى (غير الأعمال اليونانية والرومانية، وغير ما عُدَّ لاحقاً منتمياً لأسرتها الغربية) بحاجة إلى اعتراف عربي بمكانتها وأهميتها وسموها حتى تدخل دائرة الأدب العالمي، ومن هنا قلت نسبة هذه الأعمال في المتن الكلي للأدب العالمي، وتضاءل نصيبها في كتب الأدب العالمي المعتمدة في تدريس هذا المقرر في الجامعات الأوروبية الغربية والأمريكية، واقتصر الاهتمام بها على عدد محدود من الأعمال تتقبلها الذوق الغربي مترجمة إلى لغة من لغاته الرئيسة، كما هو الشأن في ملحمة المهاباتا، وملحمة الشاهنامة، وحكاية كنجي، وألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وغيرها.

وأما الروائع فالغالب أنها أعمال أوروبية غربية تناقلتها أجيال الأوروبيين عبر العصور، وعمدت إلى ترجمتها إلى اللغات الأوروبية الغربية المختلفة بوصفها قفماً في آدابها القومية تكشف عن روح أمتها وشعبها وقومها، وتتسنم ذروة سابقة في وعيهم بهويتهم.

ومع افتتاح الأوروبيين على الأمم الأخرى في أزمنة الحرب والسلم، وفي عصور الاستكشاف والتوجه الاستعماري والافتتاح العولمي، فقد قبلوا بعض

قُمِّ الآدَابُ الْآخَرِيُّ وَأَدْخُلُوهَا فِي دَائِرَةِ الرُّوَاعِيَّةِ الْعَالَمِيَّةِ، وَلَكِنَّهَا ظَلَّتْ مُحَدُودَةٌ
بِالْقِيَاسِ إِلَى تَوَارِيخِ أَمْمَهَا الَّتِي أَنْتَجَتْهَا، وَإِلَى إِسْهَامَهَا فِي الْحُضَارَةِ الْعَالَمِيَّةِ.
وَأَمَّا الْأَعْمَالُ الَّتِي يَنْظَرُ إِلَيْهَا عَلَى أَنَّهَا نَوَافِذٌ عَلَى عَوَالَمٍ "الْآخَرُ" الصَّدِيقِ،
وَالْعَدُوِّ، وَالْمُحَايدِ، فَإِنَّهَا تُخْتَارُ بِوُصُوفِهَا مَدَارِخٌ لِتَعْرِفَ هَذَا الْآخَرُ وَفَهْمَهُ بِغَرَضِ
تَسْهِيلِ التَّعَامِلِ مَعَهُ وَتَدْبِيرِهِ وَاحْتِوائِهِ وَمُوَاجَهَتِهِ حَسْبَ مَقْتضَىِ الْحَالِ. وَمِنْ
الْمُلْاحَظَ أنَّ دَائِرَةَ هَذِهِ الْأَعْمَالِ تَتَسَعُ يَوْمًا بَعْدِ يَوْمٍ بِسَبِّبِ اتسَاعِ الْمَصَالِحِ الْفَرَبِيَّةِ،
وَتَنْوِيَّ اهْتِمَامَاتِ الْفَرْبِ الْمُخْتَلِفَةِ، وَتَوَافِرِ وَسَائِلِ الاتِّصالَاتِ الْحَدِيثَةِ، وَازْدِيادِ
حَرْكَةِ النَّاسِ بَيْنِ الْقَارَاتِ، وَتَوَافِدِ الْجَاهِلِيَّاتِ الْمُخْتَلِفَةِ إِلَى الْفَرْبِ وَشَمَالِ الْفَنِينِ
بِحَثًّا عَنْ فَرْصَةِ عِلْمٍ أَوْ مَلَادٍ آمِنٍ لَا يَتَوَافَّرُ فِي غَيْرِ بَلَادِهِمَا.

(1) انظر:

Theo D'haen,

The Routledge Concise History of World Literature

(Routledge, New York and London, 2012), p. 5.

(2) انظر على سبيل المثال ترجمة الدكتور محمد غلاب للكتاب:

الأدب المقارن،

تأليف م. ف. جيار، ترجمة الدكتور محمد غلاب وراجعه الدكتور عبد الحليم

محمود، (لجنة البيان العربي، القاهرة، 1956)؛ و: ماريوس فرانسوا غويار

الأدب المقارن

مع مقدمة من المؤلف خاصة بالطبعة العربية، ترجمة هنري زغيب (منشورات

عويدات، بيروت - باريس 1978).

(3) طبقاً للإحصاء الذي أجراه ديفيد دمروش في بحثه "آخر للأدب العالمي"،

وانظر:

David Damrosch,

"Frames for World Literature", in:

Grenzer der Literatur: ZuBegriff und Phanomen des Literarischen,

Herausgegeben von Simon Winko, FotisJannidis, Gerhard Lauer

(Walter de Gruyter, Berlin- New York, 2009), pp. 499-500.

(4) انظر:

Sukehiro Hirakawa,

"Japanese Culture: Accommodation to Modern Time", in:

Yearbook of Comparative and General Literature, No. 28, 1979, pp. 46-50.

(5) انظر:

Werner P. Friederich,

"On the Integrity of Our Planning", in:

The Teaching of World Literature,

Proceedings of the Conference at the University of Wisconsin, April 24-25, 1959, Edited by Haskell M. Block,

(The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1960), pp. 14-15.

انظر: (6)

Rey Chow,

“In the Name of Comparative Literature”, in:

Comparative Literature in the Age of Multiculturalism, Edited by Charles Bernheimer

(The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995), p. 109.

دراسات

ترجمة:

د. غسان السيد

مسألة الأسلوب والبلاغة

آرون كيبيدي فارغا

هل الأسلوب ظاهرة عامة. وأول؟ هل يجب الإعلان أن "كل شيء هو أسلوب"؟ الحركة. والصوت. والعادات الخاصة بالملابس. مثلما نقول. أحياناً إن "كل شيء هو علامة". فإنه من الصعب التمييز بين الأسلوب والعلامة. أو أن الأسلوب، غالباً، هو ظاهرة ثقافية بين ظواهر أخرى يمكن أن تعارضها. أو أن تكون تابعة لها؟ هل تجب الإجابة عن السؤال الذي يدعونا هذا المؤتمر للتفكير فيه وهو: ما الأسلوب؟ وهل يجب ربطه بالبلاغة القديمة، أو بالأسلوبية الحديثة؟ هل يجب معالجة الأسلوب بوصفه جزءاً من البلاغة، أو بوصفه كياناً مستقلاً، غريباً عن أي اعتبار نفسي للإقناع أو التأثير؟

مما لا شك فيه أن الأسلوب يحتل مكانة خاصة داخل البلاغة التقليدية، ولكننا لا نستطيع دراسته إلا وفق الأجزاء الأخرى، خاصة علاقته بالأماكن: لا يمكن فصل الأسلوب عن الأماكن في البلاغة "تاريخياً أو على الأقل طبيعاً"، والأماكن تسبق الأسلوب. يمكننا، في الواقع، أن نقدم مجموع العمليات البلاغية، أي مراحل صياغة خطاب ما، ليس بوصفه نظاماً ولكن بوصفه سرداً، خاصة سرد الرحلة.¹ في الواقع، تم استغلال وصف الرحلة في بعض الدراسات، خاصة في العصر الباروكي، حيث كان الشخص البليغ رحاله، وهو الذي يقوم بصنع هذا النوع الخاص الذي هو سرد الرحلة. كان على الرحالة، أن يعرف بعض الأشياء، قبل سفره، وكان عليه أن يتخد بعض القرارات مثل: ما هو هدف الرحلة؟ وما هو أفضل طريق للوصول إلى المكان المقصود؟ كما كان على الرحالة البليغ أن يعرف الموضوع الذي يجب معالجته، وضمن أي وضع يجب تسجيل خطابه - هل هو موضوع قضائي أو موضوع استحضارى " مدح أو ذم " ، أو موضوع متداول - ثم عليه أن يعرف الجمهور الذي سيتوجه إليه. بعد أن يأخذ رحالتنا البليغ الطريق الذي اختاره، عليه أن يختار، حتماً، مكائن خاصين جداً وهما حدائقتان مثلاً كان يقال سابقاً. حديقة الأماكن التي تسمح له باختيار البراهين الخاصة بموضوعه، براهين ذات طبيعة عقلية، أو ذات طبيعة عاطفية، ثم حديقة الرموز التي يختار منها الطرق الأسلوبية الأكثر مناسبة لاظهار البراهين التي كانت قد اختيرت سابقاً. يمكننا القول إن تجاوز هاتين الحديقتين يشكل جزءاً من الاختبارات المؤهلة، والتي تشبه اختبارات حكايات الجنبيات، وروايات التعليم، كما أن نجاح الخطاب يعتمد على الاختيار الجيد للبراهين والرموز. في الواقع، تمثل هاتان الحديقتان خزانين ضخمين يعرف منها الخطيب كل ما يحتاجه في خطابه: إن اختيار البراهين يسبق اختيار الطرق الأسلوبية، كما أن المعالجات البلاغية تمهد الأرضية لفصل الإبداع، في حين أن مشكلات الأسلوب، أي مشكلات الكتابة الحقيقية للنص، تحت الفصل اللاحق المخصص للإلتقاء. ولكن هناك اختلافاً أساسياً بين الأماكن والرموز، ويسبب هذا الاختلاف تناقضاً لم نستطع تحديده تماماً حتى الآن. إن خزان الأماكن غير محدود، لأنه يتعلق بمجموع المعرفة الإنسانية، في حين أن خزان الرموز محدود، على الرغم من غناه، لأنه يقتصر

على مئات من فئات التعبيرات الشفوية. إن التناقض الموجود بينهما واضح: تخصص الدراسات عدداً من الصفحات للأسلوب أكثر مما تخصصه للأماكن، لأنه من المستحيل الحديث عن كل شيء بطريقة مختلفة غير استخدام بعض التعبيرات الغامضة والسرية، في حين أن الحقل الواسع، ولكن مع ذلك المحدود، للرموز يدعو المختصين إلى محاولات تتكرر ألف مرة للتنظيم والتصنيف.

في الحقيقة، يمكن لكل شيء أن يشكل، بصورة مطلقة، أرضية للتتفاهم، وبالنتيجة، نقطة انطلاق لبرهان: مثل إشارة تتعلق بالطقس، أو حدث تاريخي، أو ملاحظة بسيطة تتعلق بالصحة. يجب أن يتحقق اللفظ شرطين لكي يتحول إلى مكان: عليه أن يشارك في إجماع واضح بين الخطيب وجمهوره – مثل مشاركة الجمهور للخطيب في المعرفة التاريخية – وعليه أن يظهر ضمن سياق بلاغي. وهكذا يمكن لحادثة موت جان دارك التاريخية أن تدخل ضمن سياقات بلاغية متعددة: هناك من يحاول أن يضخم فضائل هذه البطلة، ويبحث آخر عن إظهار خبث الإنكليز، وأخيراً هناك من يحب أن يثبت أن صاحب الجدارة الحقيقية لا ينال ما يستحقه أبداً على الأرض. الحدث التاريخي، إذن، ليس مكاناً، ولكنه يصبح كذلك فقط ضمن سياق برهاني، ولا يفيد إلا عندما يكون هذا السياق موجوداً.

هنا نفهم أن الكتب الموجزة وجدت صعوبة في تقديم الأماكن² : إذا كان، كما يقول ميلانشتون Melanchthon ، كل شيء هو جزء من الأماكن، فإننا نحتاج إلى موسوعة كاملة لجميع المعارف البشرية يمكنها أن تقدم جميع العناصر الممكنة. إن مجموعات الأماكن العامة، وكتب الساحات العامة، لا تقدم إلى الأشياء الأساسية، وملخصات قصيرة عن المعرفة الخطابية عن العصر الذي نشرت فيه. تختلط الأماكن العامة بالأماكن لأن الاعتقاد الشائع يمثل، ضمن وسط اجتماعي محدد، الأرضية للتتفاهم الأكثر انتشاراً، وبالتالي، الأكثر استخداماً. إن رموز الأسلوب ليست شيئاً آخر غير أشكال الاعتقاد الشائع، وتمظهرات الأماكن. تظهر الرموز على سطح الخطاب لكي يكشف مكاناً، أو يشهده، أو يخفيه. ولكن وأنه من الصعب تصوّر الأماكن

من دون تمظهره القولي، فإننا نفهم سبب الخلط بين الأماكن والرموز، أو على الأقل، صعوبة التمييز بينهما، لأن بعض أطر البرهنة، مثل المقارنة والتقطيع، تفضل، عامة، الصيغة القولية نفسها. الأماكن غير ثابتة، إنها تختفي "وأحياناً تعود للظهور" خلال الخطاب، أو الحياة، أو الأجيال، في المقابل، تبقى الإجراءات الأسلوبية هي نفسها دائماً، ويمكن كشفها: لسنا بحاجة لمعرفة السياق المكاني لمعرفة أننا أمام استعارة أو *epanorthose* "نوع من الأسلوب الذي يسعى إلى استبدال كلام يبدو ضعيفاً جداً بكلام آخر أكثر قوة وإثارة". وهكذا فإن تفسير النصوص يبدأ غالباً بتحليل الأسلوب، وهنا نحن نفك، طبعاً، بالمنهج الذي أوصى به سبيتزر Spitzer ، والذي يمكن أن يستخدم، أيضاً، خارج حقل الأدب. إن تكرار أو ندرة مثل هذا المجاز، أو مثل هذا الرمز له دائماً دلالة، ويساعد على صياغة فرضيات حول قصد المؤلف، والبنية الحجاجية للنص. وهكذا فإن تكرار الاستعارات يثير إحساساً خاصاً هو إحساس الروعة الباروكية أو السريالية، في المقابل، إن تكرار المقابلة "استعمال لفظين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابلهما مثل يضحك قليلاً ويكيكي كثيراً" يخفف من صرامة النثر الكلاسيكي. على كل حال، إن مثل هذا المسار التفسيري، ضمن منظور بلاغي تقليدي، يحمل كثيراً من المخاطر، والرموز لا تعطي بالضرورة دائماً الرسالة نفسها:³ "الرسالة تحدد الأسلوب، ولكن هل يكشف الأسلوب الرسالة بصورة حتمية؟ إن عكس اتجاه المسار يمارس غالباً، ولكننا نعرف، منذ سير كارل بوپير Sir Karl Popper ، مخاطر الطرق الاستقرائية.

أصبح التحليل البلاغي لنص، منذ ذلك الوقت، مشروعًا محفوفاً بالمخاطر بشدة. لا يستطيع هذا التحليل أن يتخذ نقطة انطلاق له الرموز التي تبقى علاقتها بالأماكن غامضة على الرغم من ضرورتها، كما لا يمكنه كذلك أن يستند بثقة إلى الأماكن، لأنه لا يمكننا أن نعرف إلا مضمونها. ضمن هذه الشروط، يمكننا أن نفهم لماذا لا نجد ضمن هذا المجموع الضخم من الإصدارات عن البلاغة، إلا عدداً قليلاً من المحاولات البلاغية لتحليل النصوص، بالمعنى الدقيق للكلمة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، إن التحليل الحديث للأسلوب لم يعد يستوحى من البلاغة يعتمد الرمز على البراهين والعواطف، أي الأماكن، ويتعلق الأمر ببعشه من جديد، تعلم البلاغة هذه العلاقة. ولكن لا

يمكن صياغة هذه العلاقة بدقة، ولا يعود ذلك فقط إلى الأسباب التي ذكرناها سابقاً، ولكن أيضاً لأنه لا يوجد رمز من دون عاطفة، وقد أكد الأب لامي Per Lamy على هذه النقطة خاصة.⁴

من أن يأتي المضمون العاطفي للرموز؟ يجب القول أولاً إن أي عملية تهدف إلى جعل أي عنصر معرفي بلاطياً، وتحويله إلى مكان، لا يمكن أن تتم من دون قرار عاطفي مسبق، ولكن تحويل المكان إلى شكل كلامي يتضمن لحظة عاطفية ثانية تكون أكثر أهمية، لأن الرمز يتضمن شيئاً لا يحمله التعبير اللارمزي، وهذا الشيء ذو طبيعة عاطفية. يبدو المحتوى العاطفي للرموز المختلفة متبدلاً. علاوة على ذلك، إن النص الذي يجده القارئ الحديث أمامه شيئاً عن درجة العاطفة "صادقة أو كاذبة" التي يمكن أن نفترضها عند الخطيب القديم، ولا عن درجة العاطفة التي يشعر بها الجمهور حقيقة. عندما لا تكون العلاقة الحجاجية أو العاطفية واضحة، نميل إلى اعتبار هذه العلاقة زخرفاً خالصاً، ومستقلة. يمكن للنظرية أن تعلمنا أن الرمز يخضع للمكان، ولا تسمح لنا الممارسة غالباً بالإقرار بذلك. إن الرموز التي يجدها القارئ الحديث ضمن "دراسة في الأعاجيب"¹²¹ ، للأب بينيه Le per Binet ، أو عند أحد خطباء الباروك، تبدو رموزاً مستقلة إلى حد كبير، تترك نفسها تفصل عن سياقها البلاغي بصورة أسهل من الرموز عند باسكار Pascal أو بوسويه Boussuet ، لكي تتحول إلى شكل من "قصيدة نثر". مع ذلك هناك سؤال يطرح نفسه إذا كان التمييز، مثلاً، بين الرموز عند الأب كوسان Le Per caussin ، وبين الرموز عند بوسويه، عملية خاطئة. إن ما نعده، بطريقة خاطئة تاريخياً، شعرياً يقوم، عامة، على بلاغة استحضارية " فعل الثناء أو التوبيخ الذي يلقى أمام جمهور كبير" ، في حين أن ما نعطيه اليوم الصفة الوظيفية يعد جزءاً من السياق التداولي بصورة عامة. لنأخذ مثالين: يبدو الرمز الإحصائي وظيفياً، أي غير قابل للعزل، عندما كتب بوسويه⁵ ، بنبرة خطيرة ومقنعة: "إن ما يرتبط بكل شيء دائماً، ولا يرتبط بالأجزاء، ولا بالأسباب القريبة، أو القوى، أو المكانة، أو الحبكة، ولكنه يرتبط بالسبب الأول والجوهرى، بالله وبيارادته وعناته، لن يجد شيئاً يعارضه، أو يعكر مقاصده".

ولكن وصف الفضاء الذي نجده عند الأب كوسان، يبدو لنا مستقلاً وشاعرياً: " إن عش العصافير هي التي تملؤه بموسيقاها المحببة، وبين الرياح هي التي تحرك الغيم في الاتجاهات كلها، وكذلك السقايات الكبيرة للطبيعة تفسح المجال للبواخر بالإبحار، وتخلص من شر التأثيرات السيئة، وتزيل بلادة العالم. " 6

في الواقع، إن هذا الرمزوظيفي مثل الرمز الأول، ولكننا بذلك السجل: نجد أنفسنا الآن أمام نص استحضارى، والإعجاب الذى يجب أن يثيره هذا النص يتطلب استخداماً آخر للرموز. ضمن هذا السياق التاريخي البلاغي، يمكن تعريف الأسلوب بوصفه التعبير الأكثر تأثيراً لحقيقة عامة من الناحية النفسية. مثل هذه الأسلوبية البلاغية تقيد ليس فقط في الخطابات، والمواضع الدينية، والرافعات، ولكنها تفید أيضاً في الأجناس الأدبية إذا كانت غاية الأدب هي نيل الإعجاب والتثقيف، أي إذا قبل أن يستعين بالأماكن. يمكن تفسير التراجع الواضح لهذه الأسلوبية البلاغية عبر التطور المعقد، إلى حد ما، الذي بدأ منذ نهاية القرن السابع عشر، والذي من المناسب هنا ذكر بعض عناصره. 7

أشار عدد من النقاد إلى أن البلاغة وجدت نفسها منخرطة داخل سيرورة كبيرة من "الأدبية"، أي أنها، وبعد التطور السياسي والاجتماعي، قل اهتمامها بالتدريج بالإبداع لكي تركز على الإلقاء، ولكي تصبح بلاغة رمزية - وهذا الشيء عرف أيضاً في إنكلترا منذ نهاية القرن السادس عشر - والمصطلح الذي يحددها جاء من الأخت ميرiam Joseph Miriam Joseph . 8 مع ذلك، إن الذي يشير الفضول هنا هو أن اختزال البلاغة إلى عنصرها الأسلوبي تتطابق مع تراجع الشعرية عامة، وهو تراجع لاحظه وأسف عليه عدد من الكتاب والنقاد في القرن الثامن عشر. على الرغم من جهود ديليل Chenier ، وشينيه Delille ، لكي لا نذكر إلا أمثلة فرنسية، حدث كل شيء كما لو أن الشعر وجد نفسه محاصراً ومتوقفاً نشاطه في اللحظة التي أصبحت فيها خصوصيته موضع شك، وتم اختزاله إلى بلاغة، وزخرفة خالصة. لم تعد البلاغة المقيدة تطرح مشكلة الحقيقة، ووجدت البلاغة نفسها منفصلة عن الحقيقة. وأصبحت الزخرفة عقبة

تمنع الإنسان الذكي من رؤية الحقيقة، والشعر يموت. من هنا نفهم لماذا يرتاب هواة الحقيقة من الشعر، وحتى عندما يكون له قيمة يجب إطلاق عملية إنقاذ، وتحلیص الشعر من كل زخرفة، أي تحويله إلى نثر مثلاً فعل لا موت هودار La Motte Haudart بخصوص راسين Racine .

إن جعل البلاغة شعرية قتل الشعر. ولكن البلاغة نفسها تعرضت لانتكasaة مؤللة، ووُجِدَت نفسها تتراجعاً إلى المستوى الثاني. من أجل التعبير عن الحقيقة قامت عقلانية عصور الأنوار وتجريباتها بالبحث عن لغة مباشرة ومجردة: إن الأسلوب، بالمعنى البلاغي، عدو لمثل هذه الحقيقة. وبحسب هيبريش Blütt Heinrich Plett ، يبدأ العصر الذهبي للأسلوبية البلاغية مع بيترارك Petrarque ، وتوقف في نهاية القرن السابع عشر عندما طلب توماس سبرات Thomas Sprat : "يجب العودة إلى الخلف إلى النقاء الأولي للإيجاز عندما خطب الناس بأمور متعددة جداً في عدد متساوٍ من الكلمات تقريباً" ⁹ يمكن أن نضيف إلى المثال الذي ذكره Blütt الذقة، وهذا الصدق المبتدأ الذي نلصقه بعصر فينيلون Fenelon ¹⁰ ، أو الملاحظة المشهورة لابروير La Bruyere :

" من بين التعبيرات المختلفة التي يمكن أن تقدم فكرة واحدة من أفكارنا، يوجد تعبير واحد يمكن جيداً ومناسباً." ¹¹ إن تطابق الكلمة مع الشيء، وملمة الكلمة المناسبة يُستبعدان الترافُف، وفي الواقع، يُستبعدان الأسلوب، وهنا تكمن النتائج الجذرية وغير المتوقعة لصيغة لا بروير. يحيل البحث عن الحقيقة، ظهراً لظهر، إلى البلاغة والشعر: إنهمما في مجال اللعب السطحي والكذب، وهما هنا كذلك، كما قال كريستيان توماسيوس عام 1713 ، من أجل ضعيفي الروح. " ¹²

إن الاعتقاد بالكلمة المناسبة، الذي أخذ مداه، يجب أن يلغى أي بعد فردي في استخدام الكلام: يحرر وضوح الحقيقة الناس جميعاً على الكلام بالطريقة نفسها، ولا يوجد التفسير إلا من أجل كشف الكذابين. من المؤكد أن البلاغة الكلاسيكية مستمرة عند علماء اللاهوت، والمحامين، وحتى يومنا هذا، تضاف المهنة المتعددة للمعلنين إلى هاتين المهنتين القديمتين من أجل إنعاش هذا

العلم القديم والمقدّر." 13 ولكن يقل اهتمام الأدب به شيئاً فشيئاً، وحتى في شكله الدقيق: حيث أصبح الأدب، في القرن التاسع عشر، فردانياً. يتعلق الأمر هنا بظاهرة اجتماعية مركبة: اقتربت الرومانسية تقدير البطل، ورفعت شعار فضيلة الأصالة، والعلم الناشئ من التاريخ الأدبي يعلم من القراءة، وليس من الكتابة. ولهذا لم تعد دراسة العمل تتم بناء على الجنس الذي ينتمي إليه، ولكنها تحولت إلى دراسة المؤلف الذي كتبه: أصبح الاهتمام بمعرفة إذا كان هذا العمل يلبي متطلبات الجنس أقل من الاهتمام بفهمه، ويتم البحث فيه عن معلومات خاصة بالعقبالية الوحيدة التي هي عبقرية المؤلف. وبذلك وجدت دراسة الأسلوب نفسها، في القرن التاسع عشر، منقسمة بين متطلبين متناقضين. وجب عليها، بفعل تأثيرها بالبلاغة، البحث عن خطوط عامة، وجماعية لعصر، وجنس، وطبقة اجتماعية، هذا من جهة، ومن الجهة الأخرى، وبفعل تأثيرها بالتاريخ، وجب عليها البحث عن خصوصية الأسلوب المتميز لفنان كبير. وهكذا ذهب بيير غيراو Pierre Guiraud، عندما درس وضع الأسلوبية في النصف الأول من القرن العشرين، إلى تقديم أسلوبيتين، أسلوبية التعبير التي يمثلها بالي Bally ، والتي تدرج ضمن تقليد بلاغة العواطف، وأسلوبية الفرد التي قدمها سبيتزر Spitzer والتي هي كامنة ولا يمكنها أن تخفي عن بداهة الناقد." 14 تبدو الأسلوبيتان متناقضتين، ولكنما، في الواقع، متكمالتان. وتبدوان متناقضتين لأن موضوعات الدراسة مختلفة، ومن ثم لأن مفهوم الأسلوب له معنيان مختلفان: في الحالة الأولى يفيد هذا المفهوم في التواصل، ويمتلك قيمة إقناعية، ويفيد، في الحالة الثانية، في التمييز، ويحمل قيمة أخلاقية. في الواقع، هاتان الأسلوبيتان متكمالتان لأن الأسلوب الفردي لا يمكنه أبداً أن يمثّل انقطاعاً عن الأسلوب الجماعي: يتطلب الأسلوب الفردي دائماً معرفة الأسلوب الجماعي. على الرغم من المشاكل النظرية التي أشرنا إليها في البداية، والتطور التاريخي الذي تحدثت عنه، والانقطاع العميق الذي سمح، في القرن التاسع عشر، باستبدال التاريخ الأدبي لكتاب الكتاب ببلاغة الأعمال العظيمة، فإنه يبدو لي أن البلاغتين تقييان صالحتين للاستعمال في دراسة النصوص الأدبية القديمة، والنصوص الأدبية الحديثة، إذا توفرت بعض الشروط.

يجب على الأسلوبية البلاغية أن تعيد ارتباطها بدراسة الأماكن، ومما لا شك فيه أن التحليل الموضعي يطرح مشكلات أخرى عندما نقارب هوغو Hugo، أو بروست Proust ، أكثر مما هو موجود عند رونسار Ronsard ، أو فولتير Voltaire ، ولكن من حيث المبدأ، يجب دائمًا أن يكون هناك إمكانية، في نهاية عمل ضخم غالباً، لاستخلاص شبكة دقيقة من الحقائق المقبولة إلى حد ما، والوصول إلى أرضية تفاهم بين المؤلف والجمهور الذي يختاره لنفسه. وسواء تعلق الأمر بفولتير أو بروست، لا يستطيع الكاتب تجاوز ما هو معروف للتأسيس، وهو بحاجة لأساس موضعي مهما كان خفياً، أو هشاً. تتلزم الأسلوبية الفردية، من جهتها، بخط معاكس، إنها تتطابق، إلى حد ما، مع الأسلوبية البلاغية. إنها تدرس ما يبده الفرد بالاستناد إلى أسلوب العصر، بعيداً عن الأماكن. تحتاج هاتان الأسلوبيتان، من أجل قياس خصوصية العمل المدروس، أن تقوى مفهوم الانزياح، وتصحّحه أو رفضه، والذي هاجمه أعداؤه منذ ثلاثين سنة. لا يمكن التعرف على الخصوصية إلا بفضل المعاصرين، وأنظر إلى ذلك من زاويتين: إننا نقارن أسلوب كاتبين لكي نستخلص ما يمكن تسميته بالفردانيات الشعرية، ولا ينطبق هذا على العصر الحديث عند سان جون بيرس Saint- John Perse ، أو بونييفوي Bonnefoy مثلاً، ولكنه ينطبق، أيضاً على فترة ما قبل الرومانسية، وذلك من أجل استخلاص، على مستوى الأسلوب في النهاية، الخصوصية الفردية الكاملة، والتي لم تلق اهتماماً كبيراً عند المنظرين عند دو بيلي أو رونسار. ولكن إلى جانب العمل الأسلوبي الذي يساعد على إظهار الأصلة الكلامية النسبية للمؤلفين، هناك نوع آخر من المقارنة يفرض نفسه ويساعد على قياس أصالتهما الموضوعاتية: المقصود هو رؤية ضمن أي ظرف تبتعد المقولات التي استخلصت، من خلال الأسلوبية الأولى حول كل مؤلف، إداتها عن الأخرى إن المقوله المكانية هي مجموع الأماكن التي يستند إليها الإنسان عندما يريد أن يتواصل مع نظرائه، ومن الممكن أن تتشابه مقولتان مكانيتان بصورة كاملة، ومع ذلك، إن دراسة الأسلوبيات المختلفة أكثر دلالة، ولا تبتعد المقولتان المكانيتان إداتها عن الأخرى بشكل ملحوظ. تدخل الأسلوبية الفردية، من منظور آخر، ضمن أسلوبية بلاغية عندما

تكون مجبرة على قبول أن القاعدة تسبق الانزياح، وأن الأماكن تسبق الرموز. إذا كانت المقولات المكانية كلها متشابهة، فإن أي شخص لا يزدح عن القاعدة، وكل مكان يولد دائمًا الرمز نفسه: إن الفيرية والانفصال علامتان على النقص، وعلى فراغ وجب ملؤه، فراغ اعتقدنا على الحديث عنه بتعبيرات غير محددة مثل الانزياح أو الزخرفة، والتي تحيل إلى إشكالية أكثر عمومية: هناك انزياح وهناك زخرفة لأن الطرق متعددة ومترعرجة بين الشيء والكلمة، وبين الكلمة والشيء. هل سيكون مبدأ، كم تحوي الكلمات على أشياء كثيرة، خاطئاً إذن؟ لا يوجد أسلوبية، مثلاً رأينا، من دون المفهوم الملتبس والقريب من المرادف، ومن دون المسافة التي تفصل الكلمة الخالصة عن الكنائية، أو أيضاً، الملفوظ المقبول جماعياً عن الانزياح الفردي. إن مثالية الكلمة الصحيحة لا يمكن أن توجد إلا ضمن عالم يقبل فيه العقل الهوية الخالدة ، ولا يستبدل الشيء إلا بالشيء نفسه، وأن تكون هناك إمكانية للعقل، الذي هو عام ويعمل دائماً بالطريقة نفسها، أن يدرك فيها هذا الشيء بطريقة واحدة، وأن يحدده، حتى يعرفه. في الواقع، إن نمط الخطابات الذي يكتفي بوصف الأشياء التي لا تتغير، مثل جداول الهندسة، يتعد كلياً، تقريباً، عن الدراسة الأسلوبية. ولكن مثالية الكلمة الصحيحة تأخذ معنى آخر عندما تصبح الهوية غير القابلة للتغيير للأشياء إشكالية، خاصة عندما توضع إمكانية المعرفة موضع شك. إذا كان الشيء عصياً على المعرفة فلا يمكن للكلمة أن تتحمّر حوله، وتتصبّح كل كلمة تقريبية، ومحاولة للإضاعة المختصرة والمشتقة على الشيء. تستعيد المرادفات والزخرفة حقها في الوجود، ويصبح مبدأ كم تحوي الكلمات على أشياء كثيرة ، صحيحاً، ولكن عندما تكون الأشياء غير محددة الآن، وهي تفقد هويتها، وكذلك الكلام . كلما ابتعدنا عن الهندسة لنقترب من الحقائق التي يهتم بها الأدب، كلما أصبحت العلاقة بين الأشياء والكلمات معقدة. لا يوجد مثال نموذجي، بهذا الخصوص، في القرن العشرين، أكثر من الموقف المثالية لـMagritte ، وبونج Ponge . كتب الرسام في أحد أعداد مجلة " الثورة السريالية": لا يحافظ الموضوع على اسمه فعلاً، إلى الحد الذي لا يمكننا فيه أن نجد له اسم آخر أكثر مناسبة".

يعترض عمل ماغريت على هذه الثقة المقلقة في اللحظة التي كان فيها عمل بونج يأخذ مداه بطريقة المنتصر: كثافة الأشياء معروفة، وعمنتها لا تتضب، يتعلق الأمر بمعارضتها، في موقف احتفالي وصراع، مع كثافة الكلمات "15". كان يمكن لمبدأ كم تحوي الكلمات على أشياء متعددة أن يكون عائقاً أمام الازدهار الحر للأسلوبية. الآن أزيل هذا العائق، فهل يجب أن يخضع كل خطاب للامبراطورية البلاغية للأسلوب؟ وأن يكون كل خطاب قابلاً للخضوع للتحليل الأسلوبي؟ الجواب لا. إنه مجال يهرب من الأسلوبية مثل الهندسة، ولكن من دون شك، في الطرف الآخر من المعرفة: إنه الشعر الحديث. وهو يشكل الاستخدام الإبداعي الوحيد للكلام بصورة مباشرة، بدون انزياح. تدرج البلاغة والأسلوبية ضمن حقل واسع من العلاقات الإنسانية البينية. ولهذا يوجد، أيضاً، بلاغة لا كلامية، ونستطيع الحديث عن أسلوب رجل، وعن أسلوب بناء: المهم هو أن تكون الأشياء الموصوفة موضوعة ضمن منظور التواصل عبر الكلمات، والحركات، والأشكال والألوان: يجب أن تكون قابلة للتواصل. الكلام الموضوع هو، قبل كل شيء، اجتماعي، وإنساني بيني، وأفقي. وعليه، فهم الشعر، خاصة منذ ريمبو Rimbaud ، أن هناك استخداماً آخر للكلام يمكن في التسمية، والعودة إلى هذا الفعل الإبداعي للتسمية، هذا الفعل الذي يقيم العلاقة بين الكلمة وبين الشيء. ولكن ليس بالضرورة أن يشكل الشيء المسمى جزءاً من العالم المعروف، ولا يندمج دائماً ضمن علاقة مكانية صالح القارئ.

الشعر لغة انطلقت لكي تحتل المجهول، سواء قام على استعارة سريالية، أم كان هذا الاستخدام العامودي للكلام الذي يتحدث عنه إيف بينفو. هذه الثورة في اللغة الشعرية، التي أضافت إلى النص القوافي والصور، لم تعد تكفي لإبداع قصيدة، ولم نعد نستطيع الكتابة في الشعر ما يمكن قوله في النثر، وحدثت هذه الثورة في نهاية القرن التاسع عشر. أصبح التحليل البلاغي الأسلوبي للشعر، بدءاً من هذه اللحظة، غير ممكن.

من المؤكد أن هذه الثورة، مثل كل ثورة، لم تحدث بين يوم وآخر، وهناك مراحل، ومحطات انتقالية من أيام ماليرب Malherbe إلى معاصرينا. يمكننا

القول في البداية، بطريقة إجمالية، إن أي قصيدة قابلة للتحليل بلا غالياً¹⁶ ، ثم أصبح عدد العناصر القابلة للتحليل قليلاً شيئاً فشيئاً، وتحولت هذه العناصر، في أيامنا هذه، إلى شيء نادر لا تفي دراسته في شيء، ولم تعد مفيدة. إن مسألة معرفة ما أراد الشاعر قوله، وما الذي أثار سخط أندريله بريتون Andre Breton، هي دائماً، من دون شك، مسألة بسيطة، واحتزالية، ولكن يمكن أن تطرح بخصوص الشعر الكلاسيكي: من المؤكد أن الأمر لا يتعلق بترجمته حقيقة، مثلما يوحى La Motte Houdart، ولكن يتعلق الأمر بالبحث عن الأماكن البلاغية، وراء الأسلوب. يترك الشعر الكلاسيكي نفسه للتلخيص، أي يذهب إلى المعلوم، وتدخل البلاغة إليه بفضل هذا الانفصال بين الشكل والمضمون: الشعر هنا طريقة في التواصل بين طرق أخرى. في المقابل، الشعر الحديث غير قابل للتلخيص، ولا يمكننا أبداً معرفة ما أراد الشاعر قوله أكثر مما قاله.

لكي نجمل القول، لنرى بعض الأمثلة التي ستبيّن هذا التطور، وهي ثلاثة مقاطع مأخوذة من ماليرب، وهوغو، وشار Char . سأبدأ بالثنائية الشعرية المشهورة التي تختتم أحد المقاطع الشعرية "للصلة من أجل الملك هنري العظيم":

الحصاد في حقولنا يتعب المناجل

والثمار تفي بوعد الزهور

القصيدة قابلة للتلخيص، ماليرب يمدح الملك، ويدعوه للمحافظة على فوائد السلام. يجلب السلام الخيرات التي يشار إليها بالحصاد والثمار. المجازات ورموز الأسلوب قابلة للتحديد حتى ضمن بيتين من الشعر يعدهما الأب بريمون L'Abbe Bremond نموذجاً عن الشعر الخالص، تعيد هذه الرموز ، الوصف المؤثر والإطناب، إلى أماكن من السهل تحديدها: مكان تداولي للخصوصية نتيجة السلام، ومكان استدلالي ل مدح الملك.¹⁷

إليكم الآن بداية قصيدة الموت لفيكتور هوغو:

دخلت حياتي، من قبل، ضمن شبح الموت

وبدأت أرى الجانب الكبير من الأشياء

الإنسان الصحيح أكثر جمالاً، ومحبط من القدر

" الشموس الغائبة في ذروة المجد " 18

لم يعد ممكناً هنا تحويل كل شيء إلى أماكن. من المؤكد أن هذا المقطع الأول يتوضّح قليلاً بعد ذلك، ومن المؤكد أيضاً أنه يمكن تقديم بعض الملاحظات: يرمي الجانب الكبير من الأشياء إلى التقديس والمجد، وما لا شك فيه أن الشموس الغائبة ترمز إلى الموت. ولكن ما هي الأماكن؟ القارئ غير متيقن، وقلّ: ما هي هنا هذه الحقائق العامة التي تشكّل أرضية مشتركة بين الشاعر والقارئ؟ هل أن كل الناس ميتون؟ ولكن هذه الحقيقة بعيدة جداً عما تقوله البحور الشعرية الاسكندرانية الأربع. وهل الموت ذروة المجد خاصة إذا كان الموت عنيفاً يصيب إنساناً بريئاً؟ ولكن الحقائق هنا هي حقائق لا تحمل الإجماع العام حولها، ولا تسمح بتأسيس إجماع، والتي، على كل حال، على علاقة أقل مباشرة مع أسلوب الشاعر مما هي الحال عند ماليرب.

مثالي الثالث مأخوذ من مجموعة Retour amont لرينيه شار:

هذا الدخان الذي يحملنا هو شقيقة العصا التي تزعج الحجر والغيم الذي يشق السماء. لم تهزأ بنا، وأخذتنا كما كنا، جداول صغيرة تتغذى من الحيرة والأمل، مع إبطاق في الفكين، وجبل أمام النظر.

يمكّنا، بالتأكيد، أن نقدم هنا تمرينات أسلوبية. 19 " وهكذا يبدو تمثيل الجمل يقرّب العصا من الغيم، والحجر من السماء، والفكين من النظر في الثانية. يمكن للمفسرين الدقيقين أن يتوقفوا هنا عند دلالات هذا التقارب، ولكن الشاعر ليس بحاجة لذلك. إنه يقدم لنا شيئاً غامضاً، وإحساساً رائعاً من الإثارة، بعيداً عن كل جهد للتحليل الأسلوبي.

إن موقف القارئ يشبه، بشكل غريب، موقف المشاهد في متحف للفن الحديث: يوجد، من جهة، تجربة المادة، والدعاومة، واللون، والكلمة، ويوجد، من جهة أخرى، ما يسميه ليوتار Lyotard المطلق. إن الخطاب عن الفن الحديث، والخطاب عن الشعر الحديث، يقلبان القيم، ويبعدان ما يبدو أساسياً للتفسير لمدة قرون، والذي أثار اهتماماً أكبر عند فيليبيان Felibien ، وبوالو

Boileau ، دiderot ، وSainte - Beuve ، هو العودة المزدوجة، بهدف أخلاقي ونفسي، لرجعيّة الجمهور وتجربته. يتعلّق الأمر، في هذا الخطاب الحديث، وبطريقة مختلفة جذرياً، بمقاربة العمل الفني مع التأكيد فقط على هذا الجانب من العالم المتوسط، وأبعد من ذلك، أي على المادة المختارة، وعلى المجردات. "20" ننتقل من الأسلوب إلى التجريد مباشرة.

القارئ يقرأ القصائد الحديثة لأنّه يعرف اللغة التي كتبت بها، ولا تستطيع هذه اللغة أن تحمل مجازات ورموز، ولكنه لن يعرف شرحها لأنّ أسلوبها ليس مدعماً بالأماكن، ولا يفيد مقارنة بالحقائق المعروفة. الشعر الحديث لا يقبل التحليل الأسلوبي، ليس مثل الدراسات الهندسية، ولكن بسبب معاكس تماماً: كم تحمل الكلمات أشياء كثيرة."21" إن تناسب الكلمة مع الشيء ينعكس: الشاعر يلفظ الكلمة والشيء يخلق نفسه. إن ما نسميه باللسانيات الاستخدام الانشائي للكلام يصبح، في الشعر الحديث، استخداماً حصرياً. الكلمة لا تتواصل، ولا ترجع: إنها تفعل.

الهوامش

- - هذا المقال من كتاب ما الأسلوب؟ le style؟ Georges Molinie et Pierre Cahne بإشراف، صادر في باريس عام 1994 ، ويضم الكتاب مجموعة المقالات التي أقيمت في ندوة في باريس عن الأسلوبية عام 1991 .
- وتعالج هذه الدراسة موضوع الأسلوب في علاقته مع البلاغة، وتهمل الجوانب الأخرى الفنية والمتعددة للنشاط الأسلوبى الحديث.
- 1 - انظر مقالتي، البلاغة قصة أو نظام؟ في جيمس ج. موري، طبعة فصاحة عصر النهضة، بيركيلي، جامعة كاليفورنيا، 1983 ، ص. 84 - 91 .
 - 2 - جيل ديكليرك، المكان العام في ماسى راسين، في مجلة القرن السابع عشر، 1/38 ، عدد 150 ، كانون 2 - آذار، 1986 ، ص. 43 - 60 .
 - 3 - من أجل مثل هذه الدراسة البلاغية والمكانية، أحيل إلى كتابي، خطاب وسرد وصورة، بروكسل - لييج، 1989 ، ص. 50 - 59 .
 - 4 - خاصية في الكتاب الثاني ، البلاغة أو فن الكلام، 1675 ، انظر أيضاً الفصلين الخامس والسادس، لرودولف بيبرين، ميونيخ، 1982 .
 - 5 - في مواضع الموت.
 - 6 - الدغل المرعب، المجموعة الكاملة وال通用 للخطباء المقدسين، المجلد الأول، 1984 ، ص. 705 .
 - 7 - انظر، بخصوص هذا الموضوع، الصفحات الرائعة لبيير غورو، باريس، مطبع الجامعة، 1954 ، الفصل الثاني.
 - 8 - استخدام شكسبير لفنون اللغة، نيويورك، هافنر، ط. 3. 1966 ، ص. 4 .
 - 9 - هنريش ف. بليت، مكانة الأسلوب في شعرية عصر النهضة ووظيفته، طبعة ذكرت في الهامش الأول، ص. 357 .
 - 10 - فرانسواز بيرلان، من المعجم إلى الأسلوب، فينيلون، في مجلة القرن السابع عشر، عدد تموز - أيلول، 1986 ، ص. 144 - 231 .

- 11 - أعمال في الروح، 17 ، بخصوص الجدل حول العدالة، انظر ريني جاسينسكي، طريقان إلى لا بروير، باريس، مينار، 1971 ، ص. 106 .
- 12 - ذكر ذلك ولفغانغ قيصر، die Wahrheit des Dichter ، هامبورغ، 1959 .
- 13 - يتحدث أوليفيه ريبول، بخصوص الدعاية، عن فائدة البلاغة، البلاغة، مطبع الجامعة، سلسلة كوسيج، 1984 ، ص. 95 – 98 .
- 14 - مرجع سابق، في الهاشم 7 ، الفصلان الثالث والرابع.
- 15 - حوار فرنسيس بونج مع فيليب سولر، غاليمار- سوي، 1970 ، ص. 48 .
- 16 - من الطرافة الإشارة، ضمن مقالة قديمة، الأزمنة الحديثة، 1947 ، إلى أن ناتالي ساروت تتهم فاليري بأن قصائده قابلة للتحول إلى نثر.
- 17 - هنري بريمون، شعر خالص، غراسيه، 1926 ، ص. 21. و. د. جز موسوب، شعر خالص، أوكسفورد، 1971 ، ص. 182 - 186 .
- 18 - في المجموعة، الجهات الأربع للروح.
- 19 - للكتب الوجيزه الحق في فعل ذلك، يتأثر التلاميذ بتقنية الشاعر، يظهر هذا النص ضمن جاك بيisanie، الأدب في فرنسا من عام 1945 - 1968 ، بورداس، 1970 ، ص. 276 .
- 20 - انظر مقالاتي: أماكن الخطاب الشعري، في NRF ، عدد تموز- آب، 1988 ، والصورة والنص ومرجعيتهما، في ندوة في روان، 1989 ، طبعة سيريم، 1990 ، ص. 187 – 192 .
- 21 - استخدمت هذه الصيغة ضمن المعنى الحديث وليس ضمن المعنى السيسوري، حيث الأشياء تساوي حالة، أو فعل.

قراءة في حداة الشاعر الفرنسي بول فيرلين

يقول عنه الأديب أنطوان فرانس: ”متشرد
الدروب والضواحي العتيقة. المرفوض من
مجتمعه لعجرفته وخشونته. إلا أننا نجد فيه
شاعراً عظيماً استطاع أن يعبر عن ذاته بشكل
شمولي“.

بعد دراسات ثانوية متواضعة عمل فيرلين في
البلدية والتقى في تلك الحقبة مع شعراء ”
البارناس“. وكان عنيفاً يضرب أمه ويهرب من
عمله ولا يهتم بزوجه الحامل وهي تتعرض في
حيها (الباتينيول) لتصف مدافع نابليون. وكان
قد تزوجها وهي في سن السادسة عشرة. في
عام 1873، يسجن فيرلين في
بلجيكا لمدة عامين، ويغادر صاحبه الشاعر
رامبو، في تلك الحقبة، كما تطلب زوجته
الطلاق ويُطرد من البارناس.

أكسبت تجربة السجن شاعرنا حساسية تجاه السماء والشمس وقرع الأجراس... فكانت هذه العناصر الثلاثة رموز الأمل لديه وللعودة إلى الصواب، لذلك نجده يعود بعد السجن إلى ممارسة الزراعة والتعليم... إلا أن الشياطين تصعد، فيعود إلى الشراب ويقيم علاقة مشبوهة مع أحد تلاميذه، ويُسجن من جديد لضربه أمه (1883). ويخرج من السجن ليعيش حياة ضياع وينهي حياته في حجرة بغي في كانون الثاني 1896.

أعماله الشعرية:

يببدأ فيرلين ديوانه *Romances sans paroles* بالقول برقة متناهية: هذه الأزهار والثمار والأوراق والأغصان، وهذا قلبي الذي لا ينبض إلا من أجلك.

ويقول إنه يسعى في هذا الديوان إلى رفع الغثاثة إلى مستوى الفن من أجل تجاوز التهديد الذي يتركه الإحساس الغث على النفس والأشياء، ومن أجل ذلك لا بد من البحث عن النشاز والجمع بين الغامض الواضح، بين الدقيق وغير الدقيق، كما في قصيدة فن الشعر التي سنراها.

أما ديوانه *Poèmes saturiniens* فيأخذنا إلى عالم الشاعر الضبابي الدخاني بين الأشجار التي تترنح والنيوفر الشاحب الذي تحمله الريح جيئةً وذهاباً.

في ديوانه *Les Fêtes galantes*، نعيش مع الأغنية الجميلة والموسيقى الفيرلينية الرقيقة والدافئة ومع أناقة اللفظ.

وأخيراً، وفي ديوان *Sagesse* نجد التعبير عن شعر الهدایة: يترك فيرلين الحياة في هذا الديوان كي ينطلق إلى الحمية الدينية في قصائد مثل "قال الله لي" ... ويسعى إلى إعادة اكتشاف ذاته والأشياء وفقاً للقيم السائدة، فنفع على قصائد ذات إلهام ديني: حب 1888، سعادة 1891، طقوس حميّة 1862 . يقول فيرلين في إحدى هذه القصائد:

مات والدي، أعبد قانونك يا إلهي...

يعد بول فيرلين ، إلى جانب بودلير ورامبوم من أعمدة الحداثة في الشعر الفرنسي. وتمثل هذه الحداثة في الموضوعات والعروض والإيقاع. لذلك وفي عرضهم لحداثة فيرلين الشعرية، أشار نقاد مثل جان بيير ريشار ونيكولا رووي إلى نقاط عديدة يمكن إجمالها فيما يلي: إظهار العالم الخارجي وأوليته، والوصف في الحركة وما ينبع عنهما من انطباعات ومشاعر وصور... والموسيقى، ويرى النقاد في هذه الحداثة تحضيراً للمدرسة الانطباعية، حيث الكلمات تعبّر وتحسّس وتؤثر بالأصوات... كما يشير النقاد إلى تركيز فيرلين على العابر والغامض، والخروج على إيقاع البيت الكلاسيكي... وفي كل الأحوال لنقرأ قصيدة مفتاحاً في هذا المجال إنها فن الشعر:

L' art poétique

الموسيقى أولاً ،

لذلك اختر الوزن المفرد ،

لأنه الأكثر إبهاماً والأكثر تلاشياً في الهواء ،

إذ ليس فيه ثقل أو تصنع !

.....

كما عليك أيضاً

أن تختار دوماً كلماتك بشكل عشوائي ،

فلا أجمل من الأغنية الرمادية ،

حيث الغامض يزاوج الواضح .

إنها العيون الجميلة وراء الستار ،

إنه النور الساطع المضطرب عند الظهرة ،

إنها زرقة النجمات الساطعات ،

في سماء خريفية رطبة !

لأننا ما زلنا ننشد الأضداد،
لا الألوان، لا شيء سوى الأضداد،
آه! الأضداد، وحدها تزاحج،
الحلم بالحلم والم Zimmerman بالبوق.

تجنب دوماً السخرية القاتلة،
والقسوة، والضحكه الصفراء،
التي تدمع عيون الأفق،
وكلَ ثوم المطبخ السيء.

اقبض على البلاغة والو عنقها،
وتحسن صنعاً، ضمن هذا العنفوان،
إذا ما شذبت قوافيك،
فما من ضير من إهمالها،

آه! من يعدد عيوب القوايف؟!
أي طفل أصم، او أي زنجي مجنون،
صنع هذه الجوهرة، منقرش
أجوف مزيف؟

اختر الموسيقى أولاً، وابداً،
وليشبه بيتك شيئاً يطير،
شعر أنه يفر من روح صاعدة،

نحو سماء أخرى، وحب آخر.

ليكن بيت شعرك مغامرة لطيفة،
تبعثره ريح الصباح المتشنجة،
ينطلق ملامساً النونع والسعتر
ويظل الباقي بلا معنى.

الأولية لديه للموسيقى والإبهام وللاختيار العشوائي والغموض والأضداد . إنه ضد الشعر المصطنع. أما على مستوى الشكل فهو ضد البلاغة والقوافي. فقصيدته أغنية رمادية: عيون جميلة وراء الستار، ونور ساطع مضطرب، ونجمات ساطعات في سماء الخريف، ذلك ما قصده شاعرنا من مصطلح أضداد. وأعلق أخيراً وليس آخرأ على "ريح الشتاء المتشنجة" تلك الريح التي تعبّر عن ما اسماه النقاد "إظهار العالم الخارجي" ، واللافت أن حضور الريح يأخذ عنده دوراً سلبياً فهو يطير مثلًا بتمثال إله الحب، كما في القصيدة التالية:

الحب مطروح أرضاً *L'amour par terre*

طرحت ريحٌ ليلةً أمسٍ، تمثّل إله الحب أرضاً،
التمثّل المبتسم الذي يخفي قوسيه بخبث،
في زاوية من الحديقة المنسية،
التمثّل الذي كان مصدر حلمنا طوال النهار.

طرحته ريحٌ ليلةً أمسٍ أرضاً! المرمرُ
يدور مع عصف الريح ويتناثر.
محزنة قاعدة التمثّل، حيث يغطي
ظل شجرة اسم الفنان،
مخربة قاعدة التمثّل المنتصبة،

المعزولة.

تجتاز حلمي أفكار حزينة،
لتعود حين يثير الصوت العميق،
ذكرى مستقبل معزول وقاتل،
آه هذا محزن! وأنت أيضاً، أليس كذلك؟ قد أحزنك ،
هذه اللوحة الحزينة، رغم أن عينيك،
تلهوان بالفراشة الأرجوانية الذهبية التي تطير
فوق الحطام الذي يغطي المر.

ندرك في النص ملماً أساسياً في شعر فيرلين، إنه الموسيقى التي تعتمد على التكرار: التمثال، طرحت أرضاً، قاعدة التمثال، محزن أحزنك، الحزينة....

ويتحول هذا الحضور السلبي للريح إلى اختراق في قصيدة أخرى "أنشودة الخريف" إلى اختراق يسيطر على قلب الشاعر ويحوله إلى شيء لا وزن له ولا إرادة: غياب الإرادة التي يجري التعبير عنها من خلال تتبع الأفعال، اختنق، أبكي أهيم.. التي تحمل لحنناً حزيناً.

أنشودة الخريف. Chanson d'Automne

يهدهد نحيب قيثارات الخريف

قلبي

بحزن

رتيب

وأختنق ويشحّب لوني

حين تدق الساعة

وأتذكر الأيام الخوالي،
وأبكي

وأهيم
مع الريح السيئة
الآتية
 هنا وهناك،
 مثل ورقة ميّة.

يحمل النص التالي اسم رقصة إيرلندية سريعة "الجيغ" ويشكل العنوان اللازمة الموسيقية للنص حيث يتكرر خمس مرات. كما نلتمس في النص موقفاً سلبياً من الحب يتبدى بشكل أوضح في نصوص أخرى حيث يصف الشاعر الحب بأنه "السخرية العتيقة"! هنا يعتمد الشاعر التضاد: فعينا العاشقة جميلتان إلا أنهما ما كرتان! وهي شغوفة بإغضاب عاشقها! واللافت أكثر في النص أنه يجمع بين الموت والرقص.

لرقص الجيغ!
أحببت بخاصة عينيها الجميلتين،
الأكثر سطوعاً من نجمة السماء،
أحببت عينيها الماكرتين،
لرقص الجيغ!

كانت شغوفة
 بإغضاب عاشق مسكين،
 كان مسحوراً بها بكل صدق،
 لرقص الجيغ!

إلا أنتي ما زلت أفضل
القبلة على فيها المزهر
مذ أن ماتت على صدرى،
لرقص الجينغ!

أتذكر وأتذكر
ساعات وأحاديث إنها أفضل ما أملك،
لرقص الجينغ!

يتميز النص التالي بسيطرة الأحاسيس السمعية. إنها أحاسيس سلبية: ريح الخريف، (ريح الخريف الأصم، يعصف ريح الشمال، مهب الريح). وإيجابية، صوت الحبيبة، (صوتها الذهبي الرنان، صوتها اللطيف الرنان، ذو النبرة الملائكية المنعشة، كانت رناثة كلمة نعم الأولى مثل همسة ساحرة). وأخيراً يقول الشاعر إنه يقبل يدها بخشوع: ويتجسد خشوعه في هذه القصيدة في صمته المطلق، رغم طابع النص السمعي.

ليس من جديد

أيتها الذكريات! أيتها الذكريات! ماذا تريدين مني؟
يقتلع ريح الخريف الأصم الحصى،
وتطلق الشمس أشعتها الرتيبة
فوق الغابة المصفرة، حيث يعصف ريح الشمال.

كنا وحيدين نسير حالمين،
هي وأنا، شعرنا وفكينا،

في مهب الريح،
تصوب فجأة نظرتها المؤثرة نحو
وتقول بصوتها الذهبي الرنان: ما كان أجمل أيامك؟
صوتها اللطيف الرنان ذو النبرة الملائكية المنعشة،
وأرد بابتسامة خجولة،
وأقبل اليدي البيضاء بخشووع.

آه كم كانت الزهور عطرة،
وكم كانت رنانة الكلمة نعم الأولى التي مثل همسة ساحرة
وهي تخرج من الشفاه المحبوبة.

يحمل النص التالي الميزة نفسها : سيطرة الأحساس السمعية.
"البيرغاماسك" رقصة إيطالية قديمة، ويقول النقاد إن اختيار الكلمة قد جاء
بسبب موسيقاه المنبعثة من غ+م+s+ك. إلا أن المفردات تردد هذا النص
الموسيقي: يعزفون على العود ويرقصون، ينشدون بنغمة كبرى، تختلط
أغانيهم، تبكي النوافير...التي تسكب على المرمر. قلت أحاسيس سمعية إلا
أنها تحدث تحت تأثير إحساس بصري مسيطر: إنه ضوء القمر الذي تمتزج به
أغنية الراقصين.

ضوء القمر.
روحك مشهد مختار،
يضفي عليه راقصو "البيرغاماسك" بأقنعتهم سحراً،
وهم يعزفون على العود ويرقصون،
فيما يتبدى حزن خفيف تحت ثيابهم التترکية المدهشة.

إنهم ينشدون بنغمة صغرى الحب المنتصر والحياة المنشودة،

إنهم مؤمنون بسعادتهم،
فيما تمتزج أغنيتهم بضوء القمر.

ضياء القمر الحزين الجميل
الذي يبعث الحلم لدى العصافير على الشجر.
وتُبكي النوافير من النشوة،
نوافير المياه الكبيرة الرشيقه التي تسکب على المرمر.

في نص "المؤتمر العاطفي"، نشهد بيئه الموت، وحواراً مبتوراً بين عاشقين
بعد الموت، وخاتمة.

أما بيئه الموت، الحديقة التي يشبهه وصفها المقبرة، فتعبر عنها جملة نعوت
تدل على مرور الزمن "العتيقة"، والبعيدة عن الحياة "المعزولة" بل والفاقدة للحياة
"المجمدة". ويتابع الشاعر في رسم صورة بيئه الموت هذه، فيتحدث عن شخصين
لا ينتميان إلى عالم الأحياء، إنه يتحدث عن شبحين أعينهما ميتة وشفاههما
رخوة، ولا يكادان يملكان القدرة على الكلام، وتكتمل صورة بيئه الموت من
خلال حوار مبتور يكتفي فيه أحد المحتاورين بإجابات مقتضبة ملولة. وينتهي
النص في تضاد بصري يحمل دلالة رمزية: السماء الزرقاء والأمل، والسماء
السوداء حيث ينتهي الأمل.

المؤتمر العاطفي Colloque sentimental

في الحديقة العتيقة المعزولة المجمدة،
مر شبحان، منذ برهة،
أعينهما ميتة، وشفاههما رخوة،
ولا نكاد نسمع صوتيهما.

في الحديقة العتيقة المعزولة المجمدة،

تذكرة شبحان الماضي.

ـ أتذكرة نشوتنا العتيقة؟

ـ لم ترید أن أتذكرة؟

ـ هل يخنق قلبك دوماً عند ذكر اسمي؟

ـ هل ترى روحي، دوماً، في حلمك؟

ـ لا!

ـ يا لأيام السعادة الجميلة التي لا توصف!

ـ حين التقى شفتانا!

ـ هذا ممکن.

ـ كم كانت السماء زرقاء، والأمل كبيراً!

ـ لقد هرب الأمل نحو السماء السوداء، يجر أذیال الخيبة!

ـ هكذا كانا يسيران بين سنابل الشوفان المجنونة،

ـ والليل وحده شهد حدثهما.

يببدأ النص التالي، مثل نص سابق، Never More ، بسؤال يعبر عن نفاذ الصبر. إنه سؤال وجودي يعكس أحد ملامح الشخصية الرومنطيقية: إنه يشكو من ضجر لا يعرف له سبب. ويستدعي شاعرنا، على عادته، مجموعة من عناصر الطبيعة، منها الإيجابي: المطر دواء الضجر. أما العناصر الأخرى فهي سلبية: الثلج الحائر، والسهل القلق، والسماء القاتمة، والقمر الذي يحيا ويموت، والغيم الرمادي، وريح الشمال الشديدة... أما على صعيد الأحساس، فهي تقسم النص إلى قسمين، الأحساس السمعية: رنة المطر، أغنية المطر، يبكي هذا القلب. ثم الأحساس البصرية: يلمع الثلج، السماء نحاسية، الغيم الرمادي. وأخيراً نقف عند الموسيقى واللازمات، وهي تأتي لتضيف إلى الموسيقى الداخلية موسيقى: يلمع الثلج... السماء النحاسية...

تمطر بلطف فوق المدينة، Il pleut doucement sur la ville

بيكى قلبي
كما تمطر فوق المدينة
ما هذا الخمول
الذى يخترق فؤادي؟

يا رنة المطر
فوق الأرض وفوق الأسطح
أنت دواء قلبي الضجر
آه يا أغنية المطر!
بيكى هذا القلب المشمئز
دون سبب
ماذا، ما من خيانة؟
هذا الحزن بلا سبب.

إنه ألم الأسوأ
حين لا نعرف السبب
يملاً ألم قلبي،
بلا حب بلا ضغينة
يلمع الثاج الحائر
مثل الرمل في قلق السهل اللامتناهي

الشمس نحاسية،
دون أي شعاع ضوء.

نظن أن القمر يحيا ويموت.

ومثل الغيم
يطفو سنديان
الغابات رمادياً
في الضباب.

السماء نحاسية
دون أي ضياء.
ونظن أن القمر
يحيا ويموت.

أيها الغراب المصاب بالربو،
وانت أيتها الذئب النحيلة
ماذا يفعل بك
ريح الشمال الشديد هذا؟

يلمع الثلج الحائر
مثل الرمل
في قلق السهل اللامتناهي.

تحو القصيدة التالية نحو سابقتها في التعبير والتنظيم: هناك الضجر الرومنطيقي مجهول السبب: "ما الذي فعلت يا هذا كي تبكي دون انقطاع؟". وهناك الأحساس السمعية المسيطرة الإيجابية: الهدوء، شجرة تهدهد أوراقها، الجرس يرن بلطف، عصفور ينشد شكواه... كل ذلك ضمن الاستدعاء المعتمد

لعناصر الطبيعة الإيجابية: السماء الزرقاء والشجر والجرس والعصفور. وينتهي النص، كما بدأت نصوص أخرى بالسؤال الوجودي.

السماء فوق السطح Le ciel sur le toit

السماء فوق السطح،
زرقاء جداً هادئة جداً،
وشجرة فوق السطح
تهدهد أوراقها

الجرس في السماء التي نراها
يرن بلطف،
وعصفور في الشجرة التي نراها
ينشد شعوah.

رباه! رباه! الحياة هنا
بسقطة هادئة،
وهذه الضجة الناعمة تأتي من المدينة.

ما الذي فعلته يا هذا
كي تبكي دون انقطاع؟
ما الذي فعلته يا هذا
 بشبابك؟

يحمل النص التالي ذكريات السجن التي عاشها الشاعر، كما يعبر عن التعاطف مع المظلومين، عبر الصداقة التي تقوم بينهم والفأرة. يلفتنا في النص

أول ما يلفتنا الموسيقى الداخلية القائمة على اللازمات: تهرون السيدة فأرة، يقرع الجرس، ما من حلم مزعج، ضوء القمر الساطع، تمر غيمة، ... ويضاف إلى هذا العنصر الموسيقي أفعال الأمر: ناموا، لا تفكروا، فكروا، قفوا... ونلاحظ سيطرة للأحساس البصرية يخترقها لمرة واحدة قرع الجرس: فارة سوداء، ظلمة الليل، رمادية، ضوء القمر الساطع، غيمة، الظلام. ثم تبدأ حركة جديدة في النص مع أحاسيس بصرية جديدة: "هو ذا الصباح، السيدة فأرة زهرية، الأشعة الزرقاء؛ وفيما كان فعل الأمر "ناموا" أصبح "قفوا".

انطباع مزيف. *Impression fausse*.

تهرون السيدة فأرة
السوداء في ظلمة الليل،
تهرون السيدة فأرة، رمادية، في المساء.

ويُقرع الجرس:
ناموا أيها السجناء الطيبون،
ويُقرع الجرس:
عليكم أن تتمموا!

ما من حلم مزعج،
لا تفكروا سوى بالحب،
ما من حلم مزعج،
فكروا بالحسناوات ، دوماً.

ضوء القمر الساطع.
أحدهم يشخر هناك.

ضوء القمر الساطع.

إنه الواقع!

تمر غيمة...

إنه الظلام، كما في فرن.

تمر غيمة....

هو ذا الصباح.

تهرون السيدة فأرة،

زهرية، تحت الأشعة الزرقاء،

تهرون السيدة فأرة:

قفوا أيها الكسالي.

لقد أثار فيرلين في نصوص سابقة أسئلة قلت إنها رومانطيقية تتناول حزنه الذي لا يعرف سبباً له، أما النص التالي فيثير أسئلة وجودية مصيرية: أسئلة كل إنسان تجاه المصير. إنه يتيم رزين فاشل في الحب، فاشل في الموت! ولا يجد إجابة عن أسئلته: هل يعود إلى غير هذا الزمان؟ وهو إلى ذلك حائر مهموم يطلب منا أن نصلي من أجله. إننا أمام المصير البشري في جوهره حيث تراكم الأسئلة من دون جواب!

Sagesse حكمة.

توجهت أنا اليتيم الرزين،

الغني بعينيه الهدائين،

نحو أهل المدينة الكبرى،

فأحسنوا استقبالي.

أصابني اضطراب كبير،
يحمل اسم نار الحب، وأنا في العشرين،
جعلني أرى النساء جميلات
فيما لم يجدنني كذلك.

ورغم أنني بلا وطن ولا ملك،
ولا أتمتع بالكثير من الشجاعة،
أردت أن أموت في الحرب،
إلا أن الموت رفضني،
فهل سبقت زمانى أم أن زمانى سبقنى؟
ماذا أعمل في هذا العالم؟
همي عميق أيها الناس،
فصلوا من غاسبار البائس!

يتبع النص التالي الخط الوجودي نفسه ضمن انطباع ساخر. نحن أمام حوار بين عاشقين واقتراح غريب يأتي ضمن صيغة الاستكثار. فحتى الحب غير قادر على قهر المم العميق الذي يعيش الإنسان. في القسم الثاني من النص يأتي اللوم تجاه آلة الغابة التي تؤجل تنفيذ رغبة العاشق الغريب.

الخاملون. *Les indolents.*

- اف ! رغم الأقدار الغيورة،
- هل تريد أن نموت معاً ؟
- الاقتراح نادر.
- النادر هو الصحيح، لنمت إذن،
- كما في قصص ديكاميرون.

ها، ها، ها، أي عاشقٍ غريب!
 غريب؟ لا أعرف، عاشق
 مستقيم بكل تأكيد.
 لنمتسوياً إذا شئت!
 يا سيدي أنت تمعن في السخرية،
 أنت لا تحب، وتنطق ذهباً،
 لنصلت إذن، إذا سمحت!

لدرجة أنه في ذلك المساء، ارتكب
 "تيرسيس" و"دوريمين" الجالسين قرب
 إلهي الغابة الفرحين
 الخطأ الذي لا يغتفر
 في تأجيل الموت الممیز.
 ها، ها، ها، يا للعاشقين الغربيين.

يستدعي شاعرنا هذه المرة من عناصر الطبيعة المغاربة والأصداف أداة رئيسة لرسم صورة الحببية. فبعد مقطع المقدمة، تسيطر الأحساس البصرية واللون الأحمر: الأرجوان ، الدم ، الاحتدام، الاضطراب، وهاتان الحالتان ترافقان باللون نفسه. أما المقطع الثالث، فقد خصص للانفعالات: لواعج الهوى، الغضب، التعب.

ويحمل المقطع الثالث وصف الجمال المادي: رشاقة الأذنين، العنق الوردي القصير الممتلي. ويبيقى السطر الأخير لصفحة محروجة.

الأصداف. Les coquillages.

لكل صدفة مفروسة
 في المغاربة، عش حبنا

نكة خاصة.

تحمل إحداها أرجوان روحينا
المتسرب من دماء قلبينا
حين أحتمم، وحين تضطربين حباً.

و تلك الثانية تقلد لواعج قلبك
وشحوبك حين تغضبين وقد أتعبتك
نظراتي الساخرة.

و تلك الثالثة تقلد رشاقة
أذنك ، وهذه الأخرى
عنقك الوردي القصير والممتئ.

إلا أن واحدة من بينها جميعاً أثارتني.

في النتائج:

لقد تلمسنا ملامح الحداقة لدى فيرليت من خلال النصوص، وهي تظهر في المضمون والشكل. فعلى صعيد المضمون تضمننا هذه الحداقة أمام المصير البشري بهمومه وأحزانه والأسئلة التي تواجهه ولا نجد جواباً عنها: إن إنساناً (اليتيم الرزين، الغني بعينيه الماءتين) يعيش الحزن الرتيب والضجر والخمول ويعيش تناقضات الحياة الموت والحب الموت والرقص الموت، والفشل في الحب الموت. وهو، إلى ذلك، يتلقى تداعيات عناصر الطبيعة السلبية كي تعمق أزمته: الريح الحاضرة في العديد من النصوص، والثلج والسماء القاتمة

والسهل القلق. كل ذلك يدفع شاعرنا كي يواسى السجناء (الطيبين)، ويطلب
إليهم ألا يفكروا إلا بالحب!

أما على صعيد الشكل، الذي لا يجوز، نظدياً، فصله عن المضمون، فقد
حافظ فيرلين على مبدئه الأساسي "الموسيقى أولاً"، من خلال اعتماد اللالمات
والتكرار والتضاد والأضداد... ورغم الطابع الصوتي لهذا العنصر فقد بقي
واضحاً في النص العربي، بسبب حضوره العارم. كما شهدنا في النصوص
الكثير من الغامض والواضح والساخر.

ترجمة:

يونس لشہب

دراسات

نحو علم اجتماع للنقد الأدبي فيما وراء لوکاتش وغولدمان

يتبعُ جورج لوکاتش (Georg Lukács). بما أنه في شبابه، وهو وريث تقاليد القرن التاسع عشر الجمالية الألمانية. وكذلك مستكملاً لابحاثه الأربع لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann). الذي طور فكر لوکاتش متأثراً بجون بياجي (Jean Piaget)، يتبعُان، على ما بينهما من بعض الاختلافات، منزلةً فريدةً في تطور علم اجتماع الأدب في القرن العشرين⁽¹⁾. ولوکاتش وغولدمان من الجيل الأول، الذي اتَّخذَ من الزعنة التاريخية نسوةً منهج، ومن مفهوم الشمولية المبدأ المؤسس للواقعي، والمعول عليه في القول بأسبقية الفهم والتفسير، بوصفهما سيرورتين داخل إطار مرجعٍ واحد.

وتترع إشكالات لوکاتش وغولدمان إلى أن تجرنا إلى مسلك ذي طبيعة أقرب إلى تقاليد التأويليات منها إلى تلك السببية والوضعية، من دون أن تكون هذه الإشكالات قد تبلورت برمتها في أي من هذه التقاليد. ولقد أثار هذا الغموض في مسلك لوکاتش وغولدمان الاجتماعي النقدي انتقادات مختلفة، صادرة عن "الأباء" التقليديين، وعن الشكلانيين، بصفة عامة، والماركسيين التقليديين بصفة خاصة. وتذهب طائفة من المتقدين إلى أن إشكالات الرجلين عاجزة عن أن تأخذ في حسبانها صيغة الإبداع عند المؤلف وكذلك رغبته. وعند طائفة أخرى، أن اختزال الدلالات الأدبية في الدلالات الاجتماعية يخرج استقلالية الأديب. وينضاف إلى الفريقين ثالث يرى أن تلك الإشكاليات، وبكل بساطة، ذات طابع نسبي، وتخلو من أي إمكان لوجود نزعة علمية فيها.

لا يسمح المجال، ولا ينصرف القصد هنا إلى إعادة بناء الوجهات الكبرى للعيّنات الفكرانية (Idéologèmes)، التي تجمع تلك النقوذ المختلفة، فذلك مسعى قد يكون موضوع دراسة مستقلة. ولكننا، بالأحرى، نقصد في هذه المقالة، أولاً، إلى تمحیص النزعة التاريخية المطبقة على النظرية الجمالية عند لوکاتش وغولدمان، وثانياً، إلى عرض بعض ما يستلزمه القول بها على صعيد النقد الأدبي، وعلى صعيد برنامج علم اجتماع النقد الأدبي، في ما يتتجاوز الإشكالات التي يطرحها الرجالان. عليه، فإن عرضنا لهذا ذو طبيعة هي إلى التظير أقرب منها إلى التطبيق، بما يسعى إليه من فتح نقاش بصدق علم اجتماع النقد، بوصفه نظراً في الممارسة الأدبية، وبذلك ينماز نقد اجتماعي يبحث عن علامات الوسائل الاجتماعية في نصوص، لا يمكن تحليل علاقاتها بالسياسة الاجتماعي إلا في إطار لساني أو خطابي.

ـ النظرية الجمالية والنقد الأدبي وعلم الاجتماع النقدي :

تتوخى النظرية الجمالية عند لوکاتش الماثلة التامة بين الذات الفاعلة وبين موقعها الموضوعي داخل التاريخ، بينما لا تعدو العلاقة بينهما، عند غولدمان، أن تكون مجرد علاقة جزئية⁽²⁾. وعند لوکاتش أن الفن وإبداعه هما المنتوج المخصوص للصيغة الجمالية للإدراك، الناتجة عن التفاعل العملي بين الناس، داخل واقع موضوعي. ويحذو كولدمان على هذا المنوال، ففراه يدافع عن كون

صيغة الإدراك تلك تتماز بالعلاقة الحركية بين تعددية عناصر الخيال المتناقضة وبين انسجام وحدة العمل الأدبي. وعندي الناقدين كلّيهما أن قضية الخيال تتجلّى عند المؤلّف بوصفها موضوعاً عبر شخصي (Transindividuel)، من خلال ما يجريه من اختيارٍ لما هو أساسياً، واطراحٍ لما هو غير أساسياً. وهذا هو منظور المؤلّف، في غمرة سيرورة اجتماعية، تدرج فيها نشوء دلالة العمل الفني. وهكذا، يكون النقد الأدبي جزئياً، ما دام لا يأخذ في حسبانه علاقة الأدب بالوضع الملموس للفاعلين، وهو الوضع الذي لا يمكن أن يوجد بمنأى عن خيال اجتماعي مخصوص.

إن المبادئ: الشمولية والنزعة التاريخية والذات الفاعلة والتجاوز والإبداع الذاتي، (ويسميه غولدمان الوعي الممكن، ولوکاتش السخرية)، تبدو لنا المنطلقات الملائمة كل الملاعنة لإقامة نظرية نقدية للجمالية الأدبية. ولكننا ما إن نرحب في إقامة علم اجتماع نقيدي للأدب، قادر، بعبارة مارسيل ريو (Marcel Rioux) (3)، على أن يجعل في وقت واحد البعد الإيجابي لما هو اجتماعي وتاريخي، والبعد التحريري للأدب، من خلال مسلك تأويلي، حتى نقف على بعض الحدود المنهجية عند لوکاتش وكولدمان. فعندما أن الأفراد الاستثنائيين هم فقط الذين يستطيعون، في مجالات محدودة، بلوغ أقصى غایات الانسجام، التي تسمح بالتعبير في عمل أدبي عن رؤية العالم عند زمرة اجتماعية. وفي الواقع، إن العبرية تحدد الخاصية الجمالية ودرجة ملاءمتها ووحدتها وانسجامها (4). والحق أن الناقدين لا يسلمان من قصور منهجيّ، يمنعهما من وضع معايير لاختيار العمل الأدبي العبريّ، بوصفها موضوعاً للدراسة. ونجدهما، بهذا الصدد، يعلنان، بالأحرى، تفوق بعض الأجناس الأدبية على أخرى؛ فلوکاتش يذهب إلى أن الواقعية هي سبيل العمل الأدبي إلى الحداثة، أما غولدمان فمهما كان من قوله بالحدثة قولاً متربداً، فإنه ينبع الأشكال [الأدبية] الدنيا، بوصفها لا تعكس سوى ضغوط السوق.

ولا يقدم لنا التمييز بين الأجناس الأدبية معايير الاختيار، ولا تفسيراً لتكوين عبقرية العمل الأدبي وانسجامه. والحال أننا إن عدمنا تحديداً واضحاً للأصل الثقافي لخاصة العبرية في العمل الأدبي غفلنا عن فجوة كبرى، لا تفتّأ

تتسع تتسع بين الحيز الاجتماعي التاريخي للعمل الأدبي وبين انسجامه العام. وهذه هي القضية المركزية التي تشغل علم الاجتماع النقدي للأدب، وهي أيضاً منطلق النقد الأدبي. وبخلاف قسم كبير من التقاليد السيميائية، فلا يوجد كل شيء في النص، وإنما النص، بالأحرى، يوجد في كل شيء. وبطبيعة الحال، علينا أن نحلّ رموز باطن النص وبنائه السردية والعلاقات بين الأصوات المختلفة داخل النص، أي الحواريات، بعبارة باختين، بل إن علينا أن ندلل على تكوينه البين نصّي (Intertextuelle). وهاتان، في الحقيقة، سيرورتان ضروريتان من أجل فهم أول. ومع ذلك، وإذا ما أردنا تجاوز نزعة تقديس النص، ينبغي لنا أن نبني، أو كما يقول غولدمان: "أن ندمج" البنية الدالة الأدبية في حيزها الاجتماعي التاريخي. وليس يعني هذا البتة الفصل بين الأدب وبين الواقع. إن القضية التي يطرحها علم الاجتماع النقدي للأدب هي الأخرى بناء العلاقة بين الأدب، بوصفه صيغة جمالية مخصوصة، وبين شموليته الاجتماعية التاريخية الأوسع. ويندرج التطور التاريخي للمفاهيم التحليلية لعلم الاجتماع النقدي للأدب خارج مجال حدس النقد الأدبي وعلم الاجتماع العلمي. وتدل المفارقة الأدبية (carnavalisation) عند باختين (Bakhtine)، والتوافق أو الوساطة عند بنيامين (Lowenthal) وأدورنو (Adorno) ولوينثال (Loewenthal)، والتشيئ عند لوکاش، والتماثل عند غولدمان، واللاوعي السياسي عند جيمسون (Jameson)، والسيطرة عند ويليامز (Williams)، والمؤسسة الأدبية عند دوبوا (Dubois)، تدل هذه المفاهيم كلها على تمييز تحليلي محض بين معطى اجتماعي تاريخي معين وبين الخيال الاجتماعي، وذلك في سياق مسعى لتحديد الأدب بوصفه ممارسة من بين ممارسات أخرى تدرج في قوى التغيير (Praxis) الثقافية. وتستجلب المفاهيم المذكورة نقداً ضمنياً توجّهه للتصورات الشكلانية وللتصورات علم الاجتماع الوضعي، كما أنها، فوق ذلك، لا تصدر عن أي من هذين التصورين، وإنما تتعلق، بالأحرى، بمستوى من التجريد يقع بينهما. وتسعى تلك المفاهيم إلى بناء موضوع ثقافي، لا يكون ملائماً للقوانين الفيزيائية ولا لجمالية قبليّة، بل يكون، في ذاته، جزءاً دامجاً من سيرورة ثقافية أوسع. ولعله أن يكون من المفيد أن نعرض، على الأقل، ملخصاً للملامح الكبرى لنظريتين، تتصالان بناقدنا الاجتماعي: نظرية قوى التغيير ونظرية المؤسسة

الأدبية، وذلك من أجل أن ننتهي في خلاصتنا إلى اقتراح خطوة أولى نحو بناء الموضوع الأدبي.

- الحراك (Praxis) الثقافية والمؤسسة الأدبية

لقد قدمت مفهوم الثقافة في العلوم الإنسانية دلالات مختلفة⁽⁵⁾. وفي حين يضفي المظهر التراتبي للمفهوم معنى آنياً عليه، فإن مظهره التباعي يكتبه معنى مقارنا، (تزامنياً). بينما يحمله الفارق الأجناسي (générique) معنى التجاوز والتقطيم الإنساني، إذن معنى الحراك الثقافي. وينصرف القصد إلى إنشاء تسلل لصور الحراك الثقافي، وهو يولد المعنى الاجتماعي التاريخي، بوصفه تأليفات تتنظم فيها القيم والتجارب. وتشكل هذه التأليفات رؤى العالم عند زمرة اجتماعية معينة، كما تشكل الممارسات الخطابية الواقعية، التي تمثل التعبيرات الملموسة عن تلك الرؤى، سواء أكانت هذه التعبيرات طارئة تحررية أو فضلة هامشية أو مسلطة مهيمنة أو قديمة رجعية⁽⁶⁾. وبدل الخطاب الاجتماعي، في المعنى الأوسع، على كل ما يقال، وعلى "ما يمكن أن يُسرد وأن يبرهن عليه في مجتمع معين"⁽⁷⁾. ويطالعنا بناء كهذا بمشكل تحليلي هو إدماج الممارسات الخطابية المتفردة داخل حراكها الثقافي الأوسع، وفي الوقت نفسه، تقريبُ موضعها من الخطابات المعاشرة أو المكملة، (أو تقريبه في علاقتها بتلك الخطابات)، وهذا باختصار مشكل التداخل الخطابي.

أما في ما يخص الأدب، فلا يمكننا عده ممارسة متفردة إلا من الجانب الآني من المؤسسة الأدبية. والتحليل التزامني فقط هو الذي يكشف لنا موقع الأدب من الممارسات المتعددة داخل مجتمع معين. والغاية من تحليل كهذا أن يمكننا من وضع اليد على القوى الدالة على علاقات التماثل بين بنية النص الدالة وبين البنى الخطابية لبعض الرمز الاجتماعي. وفي الواقع، إن هذا التحليل يسعى إلى تمثيل كيفية نشوء البنية الدالة في غمرة مصالح مختلف طبقات المؤسسة الأدبية، من دور نشر وشركات سينمائية و مدربين ومنتجين وكتاب ونقاد وغيرهم. ولعل دراسة المؤسسة الأدبية، من منظور علم الشعوب التفسيري (ethnologie)، أن تستطيع أن تكشف لنا، كما يفترض دوبوا، الممارسات

الخاصة التي "تجري على اللغة وعلى الخيال، في آن، والتي لا تتحقق وحدتها إلا في بعض مستويات الاشتغال والإدماج داخل البنية الاجتماعية"(8).

لقد أقام دوبوا أطروحته متأثراً بسارتر (Sartre) وأدورنو وبورديو (Bourdieu). وقد جاءت، في نظره، منسجمة الانسجام التام مع موضوع النزعة التاريخية عند لوکاتش وغولدمان، وإن كانت، من الناحية المنهجية، خارجة أو غريبة عن إشكالاتهما. وتقتصر أطروحة دوبوا عن إدراك سيرورات الإدماج، التي تسمح لنا بالتدليل على القرابة بين الخطاب الأدبي وبين حراكه الثقافي، وهي علاقة خفية داخل التوزيع الاجتماعي، وإن مكنتنا من وسيلة لتجاوز حدود نظريتي لوکاتش وغولدمان الجماليتين النازعتين، إلى حد ما، إلى هيجل (Hegel). وتحتفل طبيعة الخفاء المذكور باختلاف خصوصية المجتمع المعاصر، أو، على حد قول لوکاتش، باختلاف الشقاق الجاري بين نمط الإنتاج وبين التعبير الثقافي. ففي المجتمعات المسمّاة المجتمعات قبل الرأسمالية، مثلاً، تكون العلاقات الاجتماعية واضحة بعض الوضوح، إن كانت العلاقة بين أنماط الإنتاج وبين صيغ التعبير الثقافي علاقة متوازنة. ويصف لوکاتش في "نظريّة الرواية"، وبعد ذلك في "كتابات موسكو" (1974)، الشكل الملحمي، بوصفه نموذجاً أدبياً قبل الرأسمالية، حيث البطل لا يكون أبداً بطلاً إشكالياً، بالنظر إلى انعدام أية "قطيعة منيعة بينه وبين العالم"، حيث إن بطل الملhma لا يجد نفسه بين الأمرين، وإنما أمام حلول المشاكل، طالما أن قدره، الذي قدره الله مسبقاً، ينجح في تحقيق ضرب من الأمان الداخلي، يجنب البطل أية مجازفة. وعلى النقيض من ذلك، وفي المجتمعات الرأسمالية، حيث يوجد تعارض بين التعبير الثقافي وبين أنماط الإنتاج، نجد أن التقسيم الاجتماعي هو بالأحرى ذو طبيعة معتمدة وخفية، ونجد، أيضاً، أن "الشكل والمضمون في التعبيرات الثقافية يتناقضان"(9).

وتشهد الرواية، وهي الشكل الأدبي الأمثل في الثقافة الرأسمالية، حسب لوکاتش، على ولادة البطل الإشكالي، وعلى قطعيته المنيعة مع العالم المحيط به، يقول: "إن الرواية ملحمة عالم بدون آلة، ونفسُ البطل الروائي نفسُ شيطانية". وتمثل المغامرة بحثاً بواسطة البطل عن القيم الأصلية في عالم غير أصيل. ("نظريّة الرواية"، ص: 84).

ونحن ننص على السيرورة المولدة للأدب، وعلى قدرتها الفعالة، نكون قد وصفنا، في آن، خصوصية المجتمع المعطى وإدماج ما هو أدبي في حراك ثقافي، أو في توليفة من أنواع الحراك الثقافي، في حالة المجتمعات الأكثر تعقيداً. والحال أنه، ومن أجل تصور أفضل للمنزلة الحقيقة لهذه الممارسة، سيكون من المجدى إقامة الفواصل الكبرى بين أنواع الحراك الثقافي المذكورة سابقاً.

وبيان ذلك أن الثقافة المهيمنة، مثلاً، تعبّر عن نفسها من خلال مجموعة من القيم والتجارب والممارسات القائمة في قلب المجتمع، (ينظر: ويليامز، مرجع سابق). والثقافة المهيمنة تسلط قائم، ليس ساكناً ولا حاضراً في كل مكان. ولكن الثقافة المهيمنة، كسائر أشكال الحراك الثقافي الأخرى، تتم عن وجود القواعد الخطابية والصيغ، وما إلى ذلك، وجوداً فعالاً بالقوة، عند بعض الزمرة الاجتماعية. وفوق ذلك، تنتج الثقافة المهيمنة نفسها وتعيد إنتاج نفسها في حمأة علاقات المقاومة والتوفيق، النابعة من التفاعل مع أشكال الحراك الثقافي الأخرى.

أما الثقافة الفضلة أو الهامشية، فقد تكون، مثلاً، في بعض الحالات مندمجة في الثقافة المهيمنة، بقدر ما تكون بعض عناصرها منسجمة مع الثقافة المهيمنة؛ فتستوعب، إلى حد

كبير، القيم والتجارب والممارسات التي لا يمكن التعبير عنها إلا بمصطلحات متعارضة، لأنها من زمن آخر، أو من مجتمع آخر.

وعندما تتبعاً الثقافة الفضلة، مثلاً، موقعاً على درجة من الهامشية بإزاء الثقافة المهيمنة، فإن الثقافة العتيقة أو الرجعية تتغلب برمتها في زمن ماض، كزمن النزعة الدوبلينيسية (duplessisme) في الخمسينيات.

ومن جهة أخرى، تعبّر الثقافة الطارئة أو التحررية عن نفسها من خلال خلق قيم جديدة وتجارب جديدة وممارسات جديدة، سواء أكان ذلك في تشكيل تيار تناوبي تجاه أنماط الحياة، أو في شكل تيار معارض يتخذ منحى ثقافة مضادة أو حركة سياسية. وقد تكون، أيضاً، ملحقة بالثقافة المهيمنة، وبالتالي تفقد قدرتها التحريرية.

ونستطيع تحديد ما إذا كان حراك ثقافي يترك نفسه عرضة لأن يتمتص، أو يحتفظ بقدرة تحريرية، من خلال التحليل الدقيق للممارسات الاجتماعية ولنشوئها داخل مجتمع معين.

والحال أن السؤال الذي يسأله كولدمان في "الإله المختفي"، (ولوكاتش في "تاريخ الطبقة ووعيها")، وفق منظور يدرس قضية الوي، يجد نفسه اليوم قد استبدل به، إلى حد كبير، تحليل الخطاب. وكما يقول بيير زيماء (Pierre Zima) (10)، فمدار الأمر معرفة التمييز بين حراك ثقافي ذي طبيعة طارئة أو مهيمنة أو فضلة أو عتيبة. ويظل مثل هذا التفسير، دائماً أمراً صعباً، لأن أشكال الحراك تلك دائمة التشابك والتدخل. وبهذا الصدد، ومع ذلك فإن رؤية الممكن في الخيال الاجتماعي، رؤية تتأسس، دائماً في بوتقة حراك ثقافي مخصوص.

وتقدم لنا تلك الرؤية الأسس الضرورية التي نستطيع أن نقيم عليها تمييزاً ناجعاً. وذلك أن الأدب ذو النزعة التحريرية، (أي ذلك الذي قد يعارض الثقافة المهيمنة)، على سبيل المثال، لا يبدو واضحاً إلا داخل حراك تحريري. والحراكان الفضلة والعتيق، وعلى الرغم من احتفاظهما بمظهر محافظ، فإنهما يستطيان، وعلى نحو متلاقي، الاحتفاظ بقوة تحريرية، بمقدار ما يعارضان الحراك الثقافي المهيمن(11). وبالعكس، فإن الثقافة المهيمنة لا تتroxى سوى إمكان الاحتفاظ بالترابطات الاجتماعية القائمة، وبموقعها التسلطى، على حين أن الثقافة الطارئة لا تسعى إلا إلى التحويل والتجاوز، في سبيل إرساء علاقات اجتماعية جديدة.

وهكذا، يحظى بُعد الممكن، وهو البعد الذي يسميه علم الاجتماع النقدي عند رو (Rioux) بالرغبة، بالأفضلية في النص الأدبي، لأنه يمكننا من اختيار واضح لما يعد أمراً غير مرغوب فيه، وأمراً محتملاً أو غير محتمل، وشبهاً بالواقع أو غير شبيه به". في مجال الخيال الاجتماعي(12)، مهما كان من قضية وضع الممكن من الناحية النظرية.

إن فرضية التماثل البنبوى، التي يمكن أن نربطها بعلم اجتماع نقدي، منشغل بقضية تداخل الخطابات، بين ما ينشئه الخيال وبين ما ينشأ الخيال

منه، فرضية لا يمكن إنجازها واجراوها على المستوى الصوري من الفكريانية (*idéologie*) التي قد تخفي مصالح طبقة أو زمرة اجتماعية. وليس تلك الفرضية البتة من قبيل اختزال ما هو أدبي في حيز اجتماعي تاريخي. والأحرى أن الخطاب الأدبي يقع في الآن نفسه، داخل رؤية العالم أوسع، وخارج رؤية أخرى. وتتظم رؤية العالم القيم والتجارب التي يجري تكوينها في المؤسسة الاجتماعية. ويندرج هذا التكوين الثلاثي: مؤسسة – رؤية – خطاب، في تماثل متعدد الأبعاد (تظر خطاطة الجدول 1)، بإزاء الزمر الاجتماعية ورؤيتها للعالم، وبإزاء الممارسات الخطابية، التي تعبر عن نفسها داخل الحراك الثقافي في نفسه، ولكن في أطراف المؤسسة الأدبية(13) وعليه، يتخد التماثل دائمًا مظهر النفي، من حيث إنه يتفق مع زمرة اجتماعية، ولكنه يعارض زمرة أو زمرة أخرى.

الجدول 1

التماثل المتعدد الأبعاد		
النص (الخطاب)	المكان	المكان
الخيال	رؤبة العالم	رؤبة العالم
الخطاب الاجتماعي		
الأمة، والطبقة، والزمرة الاجتماعية	الحراك الثقافي: المهيمن، والفضيلة والطارئ، والعتيق (مسلمات الخيال)	المؤسسة الأدبية

إن علم الاجتماع النقدي للأدب، الذي حاولنا الخوض في ملامحه بعد لوکاتش وكولدمان، لا يطرح مبدأهما التاريخي (عفوية الذات الفاعلة في التاريخ وخصوصيتها)، ولا انشغالهما بالبعد التحريري (الطبقة العاملة عند لوکاتش، والتسيير الذاتي العمالي عند كولدمان). ولكننا، إلى ذلك دعونا إلى علم شعوب تفسيري نقدي ينصب على دراسة المؤسسة الأدبية، لكي تتفاوت الحدود التي تضعها أمامنا نزعتها إلى عيون المؤلفات الأدبية. وإذا كان هذا العنصر التجريبي يناقض نزوعهما إلى التأويليات، فإنه يرتكز خل حلاقة ضعيفة

كم حلقات الإشكالية العامة، التي يثيرانها. ومن جهة أخرى، لم تلغ ضرباً من الاهتمام بالنص، بمقدار ما يجعل بعد الممکن في الخيال الاجتماعي أمراً في المتناول.

وإن هذين المجالين المتبادرتين والمتراطبين: المجال الاجتماعي التارخي الإيجابي ومجال الخيال اللامرأوي(14)، وإن كان كل منهما يظهر بمظهر المستقل ذاتياً، ينبغي النظر إليهما معاً، في علم اجتماع يسمى نقداً للأدب. وبرنامجه كمثل هذا، يتلوخى دراسة ما هو أدبي، بوصفه قوة اجتماعية تحول العلاقات الاجتماعية، حيث تكون تلك القوة الاجتماعية نفسها منتوجاً اجتماعياً. ويوجد مساران مزدوجان: الاستهلاك - التشيوّق، والتحوير - التحرير، يلزمنا أخذهما بعين الاعتبار، على الأقل جزئياً، خارج القواعد التقليدية الضابطة للنزعية العلمية، من مثل التدقيق والتناسخ وغيرهما. ويرجع الفموض والتوتر الملائمين لهذه المسائلة، من جهة، إلى محاولتها بناء الممکن الأدبي، الذي يلازم الأدب، (أي رؤية الأدب للممکن)، ومن جهة ثانية، إلى السيرورة، التي بها تبقى المسائلة ذات مسحة موضوعية.

الهوامش:

Esquisse d'une sociologie critique au-delà de Lukács et Goldmann, Greg Marc Nielsen, Etudes Francaises, Vol. 19,n° 3,1983,p:83-92.

وكريك مارك نيلسن أستاذ علم الاجتماع والإنسنة بكلية الآداب والعلوم، جامعة كونكورديا (Concordia)، ومن مؤلفاته: قوة الأهرام 1985، وكندا إذاعة كندا: علم الاجتماع النبدي والحوارية الثقافية، 2012.

1- أود أن أرجي شكري إلى كاتي صابو (Kathy Sabo) وأندري ثيبو (André Thibeault) على إسهامها في مراجعة لغة النص. وعلى العموم، فإن متن لوكاتش ينتمي في مؤلفاته التي كتبها في شبابه، وهي: فلسفة الفن (1912 - 1914) و"الروح والأشكال" (1974)، و"نظريّة الرواية" (1963)، وكذلك في المؤلفات التي تجسد فيها انتقاله إلى الماركسية، وهي: "تاريخ الطبقة ووعيها" ، (1960) ينظر من أجل تفاصيل نقاش أوسع بقصد إبعادات لوكاتش في شبابه:

A.Arato et P. Breines, the Young Lukács and the Origins of Western Marxism, Seadbury Press, 1979.

وينظر من أجل طريقة في قراءة كتابي لوكاتش الثاني والثالث، وهما منسجمان مع مقالتنا هذه:

André Belleau, Relire le jeune Lukács, dans Liberté, vol. 23, n°6, 1981,pp: 105-115.

وتنتظر خلاصة نقدية للإشكالية العامة التي يطرحها لوكاتش: Nicolas Tertulian, George Lukács, Le Sycomore, 1981.

وينظر ملخص موقع لوكاتش في تطور النظرية النقدية:

Diane Moukhtar, Vers une nouvelle théorie critique du social-historique, these de doctorat, Université de Montréal, 1981.

وبخصوص التعالق بين لوكاتش وكولدمان ينظر:

Michel Lowey, Goldmann et Lukács: la vision du monde tragique, dans: A Goldmann et al, le Structuralisme génétique, Denoel\Gonthier, 1977, pp: 99-121.

2- يتوجه أدورنو، على النقيض، دراسة خاصية العمل الفني المقبول، بوصفها انفصالة التام عن محیطه المباشر، ينظر في هذا العدد من "دراسات فرنسية":

L'article de R.Morrow, dans cette revue.

وينظر مجموع السجالات بخصوص الجمالية، خلال الثلاثينيات، بين إرنست بلوش (Bertolt Brecht) وجورج لوکاتش وبرتولد برشت (Ernest Bloch) ووالتر بنیامین وتيودور أدورنو في:

Aesthetics and Politics, Roland Taylor (edit), avec une preface de Fredric Jameson, New Left Books, 1977.

وعن العلاقة بين أدورنو وكولدمان تنظر مناقشة الأخيرة، في نهاية كتابه: Lukács et Heidegger, Denoël\Gonthier, 1973.

وكذلك فصل من كتابه:

Epistémologie et philosophie politique, Denoël, 1978.

عنوانه: "الفكرانية والماركسيّة".

3- ينظر كتابه:

Essai de sociologie critique, Hurtubise HMH, 1978.

4- تنظر مقالة جون مارسيل باكيت (Jean Marcel Paquette) الجديدة، وفيها يقيم التطور المفهومي للنظرية الجمالية عند لوسيان كولدمان، في:

Réflexions sur la notion de valeur esthétique dans la sociokritique de Lucien Goldmann, dans: Recherches sociographiques, vol. 23, n° 1-2, 1982, pp: 95-108.

وفي الموضوع نفسه، ينظر أيضاً:

Lucien Goldmann: From Dialectic to Genetic Structuralism, dans: the Berkley Journa of Sociology, vol 23, 1978, pp: 151-183.

5- ينظر:

Zygmunt Bauman, Culture as Praxis, Routledge et Kegan Paul, 1973.

6- يطور ريموند ويليامز (Raymond Williams) هذه المصطلحات في مقالته: Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory, dans: The New Left Review, n° 82, 1973, pp: 3-26.

ولكن تناول هذه المصطلحات يغلب عليه الدراسة التزمنية. أما ما نحن فيه فينصرف إلى فهم مقولات الزمن وكذلك العناصر التي تكون المجموعات الصغرى للواقع الاجتماعي.

7- الخطاب الاجتماعي كما يتصوره مارك أنجونو (Marc Angenot) في كلمته الافتتاحية في ندوة "بين الخطابية والخطاب الاجتماعي" ، التي نظمتها "الحلقة الكيبيكية (Québécois) للدراسات والتقوين في الخطاب" ، في جامعة ماكجيل (Mc Gill) من 25 إلى 27 نوفمبر 1982.

8- ينظر كتابه:

L'Institution de la literature, Labor, 1978, p: 11.

وكذلك:

Gilles Marcotte, Institution et courant d'air, Liberté, vol. 23, n°2, 1981, pp: 5-15.

André Belleau, Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise, Liberté, vol. 23, n°2, 1981, pp: 15-21.

9- ينظر:

Lukàcs, The old Culture and the New, dans: Telos, n°5, 1970, pp: 3-19.

10- ينظر:

Pour une sociologie du texte littéraire, Union general, 1978.

11- من المهم أن نسجل أن جوهـر نـقد رـيو (Rioux) (Jameson) ضدـا على الاستـخدام التقـليـدي لمـفهـوم الثقـافـة الشـعـبـية يـكـمن في تـقـرـير أـهـمـيـة مـراـعاـة قـدرـة تلك الثقـافـة التـحرـيرـية، بـالـرـغـم من مـظـهـرـها المحـافـظـة. تـتـظر مـقـالـة جـيمـسـون فيـ هـذـا العـدـد من مـجـلـة " درـاسـات فـرنـسـيـة" ، وـكـذـلـكـ:

Marcel Rioux, Remarques sur les pratiques émancipatoires dans les societies industrielles en crise, dans: Les Pratiques émancipatoires en milieu populaire, Jean-Pierre Dupuis et al, Institut québécois de recherché sur la culture, 1982, pp:54-78.

12- ينظر:

Garon-Audy et al, Fête populaire et développement de la culture populaire au Québec: une approche de sociologie critique, rapport de recherché, Département de sociologie, Université de Montréal, 1979.

13- لقد طورت هذه الخطاطة في بحث عنوانه: "الوعي الممكن والبنية الدالة"

وتحليل الإبداعات الثقافية في ما وراء لوکاتش وكولدمان، وقد قدمت للجمعية الكندية لعلم الاجتماع وعلم الشعوب التفسيري، أنشاء مؤتمر الجمعيات العلمية ، بأوطاوا 1982 .

14. ت ليست ذلك لأن الخيال، حقاً غير مرئي، ولكن بالأحرى، وكما يلاحظ كلود لوفور (Claude Lefort) لأنه "يبدو لنا منظماً على نحو يوازي التقابلات المميزة للفكرانية "الخيال" السابقة" ينظر:

Les forms de l'histoire: essais d'anthropologie politique, Gallimard, 1978, p: 278.

شعر

ترجمة:

عبداللطيف الأرناؤوط

قصائد للشاعرة الألبانية

أدلينا ماما جي

«أدلينا ماما جي» شاعرة ألبانية معاصرة ولدت عام 1931 وقد ظهرت البوادر الأولى الأدبية أثناء دراستها الثانوية. ثم اختصت في اللغة والأدب.

لقد تأثرت الشاعرة «أدلينا» بمباسى الحرروب في ألبانيا واشتربكت مع الفتيات المناضلات في أثناء تحرير بلادها. ويلمس القارئ عند قراءة قصائدها المشاعر القلقـة.. والأحساسـ البطلـية وهي تخاطب نساء الثورة ورجالـها.. فهي رقيقة الشعور راحـرة بالأـمال التي تـموج في عـتبـة مستـقبل الجـيل القـادـم.

كتبت قصائد وأشعار عـدة.. وكان نتاجـها تعـبيرـاً أصـيلاً عن خـلـجـاتـ نفسـها.. وتـلاحـماً قـوـياً معـ الإنسـانـ والـحـيـاةـ.

عـكـفتـ فيـ السـنـوـاتـ الـأخـيرـةـ.. عـلـىـ كـتـابـةـ أـشـعـارـ وـقـصـصـ لـلـأـطـفـالـ.. ثـمـ تـسـلـمـتـ إـدـارـةـ مـجـلـةـ الطـفـولـةـ التـيـ تـصـدرـ فـيـ أـلـبـانـيـاـ..

١ - الريشة

حلَّت الذكرى بلا دعوة

دخلية إلى وليمة..

وأمسك الريشة

التي عادت بي إلى أيام صباي

* * *

إلى تلك المدرسة ذات الصفين

نصفها دمرته القنابل

في حرب ضروس لا هوادة فيها

حتى ازدهرت القبور

* * *

لقد رأيت «ما مزال» يلفعها الضباب

بعينين لامعتين كمامتين..

وعلى شفتيها ابتسامة.. تعلمني..

كيف أمسك الريشة

* * *

صديقتين على المقعد نفسه
خرجت من ضباب الذكريات
لم أرها منذ زمن طويل
لقد غرقت في زوايا النسيان

* * *

أنا متأكدة أنك بعيدة عنِي
يا صديقتي في هذه اللحظات..
إنك لاشك..
تمنحين السعادة أين كنت..!!

* * *

كبرنا معاً..
هي شابة.. ونحن ما زلنا صغاراً
تنظر الأعوام فرحين..
ويزداد جمالنا وبهاؤنا..

* * *

لمحت فصول الشتاء والخريف.. و.....
وشاهدت الثلج.. وقد غطى الأرض
والدم الذي جمد في شرايينك
حتى يداي لم تقويا على حمل الريشة

* * *

لم يعد لنا ثياب
ولا جوارب مرقعة..
وليس من السهل إعادة صنع الأشياء
حين تمر الحرب من هنا..

حتى الخبز قد ينقصنا
ولا أهمية لذلك
فنحن نحيا بالحرية فقط
ومن أجلها نكافح ونناضل
واستشهد منا أبطال وشجعان.

وحين كنا صغاريًّا
عراة في ثياب رثة
عضننا الجوع..
ولم نتألم.. ولم نتأفف

و حول نار المقاتلين
كان الرواد يحكون لنا
لن يشعر أبناءنا
ما أحسسنا به في تلك السنين..

كنا نبكي بجانب أمهاتنا
أيام الحرب القاسية
حيث نستغيث بالآلهة..
ونطلب نجدة السماء

وما دمنا.. أبناء النيران..
لن نحس بنشوة أغرودة طائر
لن نسمع إلا نداء التأهّب
يوقظنا ليلاً ونحن نرتجف

رأينا بيotta وقد أصبحت رماداً
رأينا أمهاتنا المحتضرات على الأرض..
الشوارع المسولة بالدماء
وقلوبنا غدت صلباً.

حينذاك جفنا الدموع..
وتجمدت فينا كل عاطفة..
وسنندب آباءنا وأمهاتنا..
حين يرفل وطننا ببهجة الحرية

أيها الزمن السعيد
لماذا تفجرت في قلبي
الأحزان والأفراح..
لماذا تذكرني..
بذكرياتي المنصرمة.

* * *

ها هي ذكرياتي محطمة..
في ساحات الحروب.. في أرض الثلوج
حيث ارتفعت فيها عملاقة..
بيوت العمال.. والمناضلين..

* * *

يا حالياتنا الحلوة
يا أعجوبة سعادتنا
إنها أقوى من العواطف..
وأسرع من السيول..
إنها تضارع الربيع بجمالها
تأتي حاملة إلى أوطاننا
الشمس المشرقة الندية..
النسيم العليل.. وتغاريق العصافير

* * *

هي ذي الحياة تمحو كل شيء
تشيد قرناً في خمس عشرة سنة..
- ريشة.. لا شيء غيرها..
جعلتني أحياناً حياة الأمس...

* * *

2 - القلوب التأيرة:

لسن نساء عadiات
بل عيون تبرق باللازورد
أحلام قديمة... تبعث الفتنة..
أفكار معجونة بمبادئنا.. تحيي النضال..

* * *

هنَّ اللواتي عشن بلا تذمر
أحسسن بالضغط المرهق..
هؤلاء النساء... مع رجالهن..
قاموا جميعاً بدعم ثورتنا..

* * *

هن اللواتي شذبن بكل عزيمتهن..
أعشاب العادات البالية
لقد كن بالأمس عابسات
وأصبحناليوم.. عصافير مرحة..
حتى دهشت الصخور بنهضتهن.

* * *

عندما رنت الجبال إليهن
اهتزت قممها
وتملك المسنون العجب منهن
لأنهم لم يشاهدوا فقط في حياتهم
مثل هذا الانطلاق...

* * *

في القرية.. ذات الصخور المعلقة
كانت المرأة معلقة مثلها في اللانهاية..
وبدتاليوم - مشرقة باسمة - .
تطلق أفكارها.. وتبدى آرائها..

* * *

حرثت الأرض مع غيرها
ردمت المستنقعات القديمة
نقلت الأحجار مع رفاقها
تألمت من وطأة الأثقال.

* * *

قالت بنات الجبال:

لنزلْ عهد بيعنا كالعبد
كنا قرابين تقاليد الأسرة
لا.. لسنا أيتها الأخوات..
قطعة ثمينة ذهبية
تعلق على جدار البيت..

* * *

قالت إحداهن:

إيماني بالثورة
بمنزلة إيماني بوالدي
أؤمن بالثورة
أكثر من إيماني بأمي
وإني سأنفصل عنهما يوماً ما
ولكنني لن أنفصل عن الثورة
إنها ستبقى في أعماقي إلى الأبد

* * *

هذه واحدة منا..

قد رمت فستانها بعيداً عنها..
وارتدت بزة العمل
وغدت في الإنتاج ناراً حامية
غمرت البلاد كلها..

* * *

تحية إلى النساء المناضلات
تحية صادرة من العاملات الحالات
تحية ربيع الوطن..
مع أحلام الأرض
التي استعادت شبابها

٣ – شعاع أنت:

أمس.. غفوت على أرض السجين
ومدينة «جيروكاسترا» كانت على حجر
وغدا جسمك المعدب جرحاً فاغراً
إن قلب «المدينة» كان ينتحب

لقد نفذت إلى القلوب كشعاع
انسل فجأة.. لينشر الضياء في الظلام
كان صمودك يؤجج لهيب مبادئنا
كنت تتنقلين في الغابة.. كأنشودة حرة

وكنشيد حر. تجتازين الطرق
تحاشين الدوريات الثقيلة..
وبوسعك أن تجدي في كل بيت
ما يساور الأمهات من هموم

ترتمين على أرض جرداء
وجروح جسدك تنزف.. مقيدة بالسلال
لكنك بقيت صامدة.. صابرة.
بلا وهن.. كصخرة الشاطئ

بكتك «ألبانيا» كلها
إنها تفتخر بك يا «بوله»
 فهي التي وهبتك الشجاعة
ولن ترهبي الخونة.. ولو أوثقت يدك
إنك ستبددين أحلامهم بنظراتك الملتهبة

من قال: إنهم أعدموك في ساحة عامة
من قال: إنهم حملوك بالسلال والقيود
إنك تستطعين كشعاع
على أرض وطنك التي أحببتها..

نعمـة بـروـغـونـاتـي

Nimete Progonati

عاشت العاملة الشاعرة الألبانية (نعمـة بـروـغـونـاتـي) Nimete Progonati التجربـة الاشتراكـية في جميع مراحل النـضـال لـتـركـيز دعـائـم الاستقلـال لـبلـادـها وـبـذـلت جـهـودـها في سـبـيل تـحـقـيق المـبـادـئ التي ضـمـنـت لـلـعـامـلـة حقوقـها وـمنـحت المرأة الحرـية بعد جـهـاد طـوـيل مـرـير حيث تحـمـلـت قـسـوة المـآـسـي من العـقـلـية الرـجـعـية وأـفـكـار التـخـلـف المـقـيـت.

برـزـت الشـاعـرة (نعمـة) في المجتمع الأـدـبـي منـاضـلة مـخـلـصـة لمـبـادـئ حـزـبـها وـاشـتـرـكـت مع الفـدائـيين وـالـأـنـصـار الأـلـبـانـيـين الذين عـاـشـوا في الـكـهـوف وـالـغـابـات يوم اـجـتـاحـت النـازـيـة وـالـرـأـسـمـالـية بـطـاحـ أـورـبا حتى اـنـتـصـارـ قضـيـة تـحرـير وـطـنـها وـنـالـ الشعب الحرـية لـاستـقـبـال إـشـرـاقـة الأـجيـال في رـغـدـ العـيـش وـسـعـادـةـ الـحـيـاة.

ونـلـمـسـ من خـلـال قـصـائـدـها الرـوـحـ النـضـالـيـة الأـبـيـة التي تمـيـزـتـ بها الشـاعـرة. بـعـدـما عـاـشـتـ أحـدـاثـها في مـعـتركـ المرأة الأـلـبـانـيـة على التقـالـيد الـبـالـيـة وـالـعـادـاتـ الـبـائـدةـ التي قـيـدتـ مـصـيرـهاـ المؤـلمـ والمـمـتدـ من ظـلـامـ الـاسـتـعـمـارـ العـثـمـانـيـ وـتـسـلـطـ عـقـلـيةـ الرـجـلـ وـأـنـانـيـتـهـ في جـمـيعـ شـؤـونـهاـ وـأـعـمالـهاـ.

١ - الحرية:

نبحث عن لقمة الخبز

ولا نملك حبة قمح

ماذا سنفعل..؟

مازلنا صغاراً

آباءنا..

اعتادوا الخصم مع نسائهم

كانوا يرتحون لذلك

بينما المرأة المسكينة

ذات مع شحوب الحياة

ويل للعدو الغاشم

الذي يستغل خصوماتنا

انتصرت قضيتنا

وملكنا حريتها الحمراء

بالدماء القانية

٢ - الفدائى:

أيها البطل.. أنا معك دوماً
أيها الفدائى.. لن أدعك وحدك
سأذهب معك
وأجلب التراب المقدس
بالدم المتفجر
الذى يسيل فوق البطاح
فقد أزهرت بطولتك
وسأهreu إلى ميدانك

بدت أرض وطننا حمراء
من دماء شهدائنا..
لأجل مصيركم أيها الشجعان
صرخت روحى بالأغانى

أيها الأبطال الأباء
أيها الفدائيون..
سأناول معكم شرف الفداء
وسأجلب تراب وطني المقدس
بدمى..!!

3 - وصية أمي

علمتني أمي الشجاعة
علمتني أن أحيا في مصير الواقع
في دوامة معركة قاسية
قد نغيب في رياض الشهداء
فلا تحزني لأجلني يا أمي.

لا يتم عرس بلا بذل وعطاء
ولا يتحرر الوطن بلا معركة وقتل
لا تتوهج الحرية بلا دماء
ولن نتأخر عن استمرار حربنا الشعبية
حتى يتألق شعارنا إلى الأبد

سنعيد الأرض المغتصبة
سنحرثها.. ونفلحها ثم نزرعها
لا تهتمي أبداً من أجل لقمة الخبر
سيكون لك.. منزل جميل
ولن تشاهدني سقفاً من القش

* * *

سننطلق مع مبادئنا الاشتراكية
حتى نرفع معالم بلادنا
وتسود الحرية
في ربوع وطننا

ترجمة:

لى القنطر

شعر

الغراب

إدغار آلان بو

ما أن نشر الأديب الأمريكي إدغار آلان بو
قصidته (الغراب) سنة 1845 حتى استقطبت
القراء بشكل كبير وأكسبته شهرةً أدبيةً
واسعة جاوزت حدود موطنه لتصل إلى
أوروبا وغيرها. وقصidته هذه سردية إيقاعية
يتحسر فيها على حبيبته الفقيدة (لينور)
ويأمل لقائهما في نعيم غامض بعيد بينما
يناجي غرابةً يرى فيه رسولاً يُنبئ بالآتي
والمنتهي.

وعلى الرغم من أسلوبها القصصي السلس.
إلا أن القصيدة تحفي في طياتها رمزيةً أعمق
وأبعد مما قد يظن القارئ الطارئ عليها؛
 فهي تنطلق من الرثاء الرومانتي الرقيق
لتفضي في النهاية إلى تأملات وتساؤلات
وجودية تعكس صراع الإنسان في معرفة
حقيقة حياته واستكناه مصيره.

فمن خلال نصٍّ شعري ذي بنية سردية بسيطة وفي الوقت ذاته الوقت متناهية في التتميق الفني والموسيقي، يكج بو إلى أعماق النفس البشرية المتأهبة نحو الأمل والوجودان ليتمثل اختلاجاتها وما يترازعاً من شكوك تصطدم بلعنة الوجود في ظل اليأس والواقع والقدر.

فالراوي في القصيدة موله لهيف الفؤاد غير قادر على قبول فراق وموت محبوبته التي يصفها بأسمى وأقدس الأوصاف، فإذا به يخالها تُبعث إليه من رقادها كأنما هي تحيا من جديد لتطلّ عند باب حجرته وتسلو آلامه. لكن القناعة المطلقة بذلك تستعصي على عقله الباطني المتجسد بكيان الغراب الذي يتجاوز مع تداعيه خواطره وتساؤلاته! فتجري القصيدة المسبوقة بالذهول على ثنائية صراع العقل مع ذاته والوعي مع اللاوعي، ويبقى الراوي في النهاية أسير أفكاره وآلامه، تعذّبه هواجس الذاكرة والموت وأسئلة المصير والأنبعث، وتظلّ روحه عائمةً ما بين الأمل واليأس والشك واليقين، لا ترى لها إلا خلاصاً غنوصياً عبر المعرفة الروحية المأورائية للخلق والوجود.

وتندرج هذه القصيدة ضمن أدب الرومانسية السوداء الذي انبثق في منتصف القرن التاسع عشر ليكون رداً على إيديولوجيات الفلسفة المتعالية (transcendentalism) التي نشأت مع إيميرسون وأخرين واتسمت بالتفاؤلية والإيجابية والروحانية في حين تطبع الرومانسية السوداء بالظلمامية والتشاؤمية حيال الطبيعة والخلق ومكونات الشر في الوجود.

ويدوّن بو في مقالته التي نشرها لاحقاً بعنوان (فلسفة التأليف) بأنه قصد أن يبلور فكرة تعذيب النفس في قصيده هذه التي يقول أنه كتبها بطريقة منهجية دقيقة كي تروق على السواء لكل من النقاد والذائقة الشعبية العامة. وتعدّ (الغراب) الآن إحدى القصائد الأكثر شعبية في الأدب الأمريكي وما تزال حتى هذا الوقت تفتقر القراء وتترك أثرها المميز في نفوسهم.

الغراب

في منتصف ليلٍ موحشٍ يوماً، حين كنتُ أتأملُ واهناً سائماً
كتباً قديمةً وطريقةً تحوي معارفَ منسيةً،
و حين كنتُ أنوسُ غافياً تقريباً، ترددَ قرعُ فجأةً
كأنه من أحدِ يطرقُ برقٍ باب حجرتي
فتمتمتُ: ‘إنه زائرٌ ما يقرع باب حجرتي
هذا فحسبٌ ولا أكثرٌ إطلاقاً’.

أذكر تماماً أن كانون أول القارس كان حينها
و كلُّ جذوةٍ تخبو كانت تخطُّ على الأرض طيفها.
تمنيتُ الغدَ بهفةٍ وكنتُ أنسدُّ أن أستمدَّ عبئاً
من كتبِي توقفاً عن الحزن - حزنٌ على الفقيدة لينور
على الفتاة الفريدة المتألقة التي سمتها الملائكة لينور
و ما عاد لها ذِكرٌ هنا إطلاقاً.

و الحفيظُ الناعمُ الكئيبُ المربيُّ لكلٍّ ستارةً بلون الأرجوان
راعي وأفعمني بأهواهٍ غريبةٍ ما عهدتها قبلَ الآن
فوقفتُ أرددُ لأسْكُنَ ما في قلبي من خفقانٍ:
‘إنه زائرٌ ما يتلمسُ ولوج باب حجرتي

زائرٌ متأخرٌ ما يلتمس ولو ج باب حجرتي
هذا ما هنالك ولا أكثر إطلاقاً.

و للتو غدت نفسي أقوى وما عادت تتردد بالمطلق
فقلت: سيدِي أو سيدِي أستميحكِم العذر بصدق
لكني بحقِّ كنت أغفو وأنت جئتَ تطرق برفقٍ
جئتَ تقرع باب حجرتي، بكلٍّ هونٍ تقرعه
فبالكاد أدركتُ سمعاكَ - وهنا شرعتُ الباب على وسعةٍ
فكانَ الظلامُ لا أكثر إطلاقاً.

مُحْدِقاً في عمق الظلامِ، وقفْتُ هناك ملِياً، متسائلاً، مرتاباً
مرتاباً، حالماً أحلااماً لم يجرؤ بشرٌ على حلمها بتاتاً؛
لكن الصمتَ كان مُطِيقاً، ولا الظلام أفسى أمارةً
والكلمة الوحيدة التي قيلت هناك كانت الكلمة الخامسة ‘لينور’!
هذا ما همسَه وقد رجَع الكلمة صدىً دمدماً ‘لينور’!
مُجردُ هذا ولا أكثر إطلاقاً.

عائداً إلى الحجرة وروحِي كلها تجيشُ بداخلي،
و إذ بقرع أعلى قليلاً يبلغ مسامعي.
قلت: إنه حتماً شيءٌ ما على شبكيَّة نافذتي؛
لأنظر إذاً ما هنالك وأجتلي هذا اللفرز
ليركُن فؤادي وهلةً وأجتلي هذا اللفرز
إنها الريح ولا شيءٌ إطلاقاً!

فتحت المصراع بقوّة وإذا، بحركاتٍ ورفاتٍ عدّة،
ولجَ غرَابٌ مهِيبٌ من الأيام الخوالي التقىَّةُ
لا أدى احناء احترامٍ ولا توقف أو مكث لبرهَةٍ
إنما بسيماء سيدٍ أو سيدة جثم فوق باب حجرتي
جثم على تمثال بالاس النصفي⁽¹⁾ فوق باب حجرتي
جثم وجلس ولا أكثر إطلاقاً.

و إذا ذاك الطير الأسود يُحيلُ للابتسام أهوائي الشجينةُ
بما اتشح به من هيئةٍ صارمة ولباقة رزينةُ،
قلتُ: مع أنَّ عُرفَكَ تَيْفُ وحليقٌ، فإنك حتماً لستَ جباناً.
غرابٌ مُرْبِعٌ مقتبٌ وهرِمٌ قادمٌ من الشاطئ الليلي
قل لي ما هو اسمكَ المُوقَرُ على شاطئ الليل الجحيمي؟
قال الغرابُ: إطلاقاً.

ذهلت كثيراً لسماع هذا الطير البغيض حديثاً بهذى السهولةُ
مع أن جوابه كان ذا معنىًّا بسيطٍ وصلبةً ضئيلةً؛
فلن نختلفَ بائناً أيّاً من الكائنات البشرية الحيةُ
ما تباركَ يوماً برؤية طائرٍ فوق باب حجرته
طائرٌ أو حيوان على التمثال المنحوتٍ فوق باب حجرته
مع اسمٍ مثلْ إطلاقاً.

⁽¹⁾ بالاس: آلهة الحكمة عند الإغريق.

لكن الغراب الجاثم وحيداً على التمثال الرصين ما قال البَتَّةُ
سوى تلك الكلمة، كأنما أفاض روحه في تلك الكلمة.
ما يَبْسَ شَيْئاً بعدها ولا رَفَتْ له رِيشَةُ
إلى أن تَمْتَمَتْ بَلَائِي: " أصحابُ غَيرِكَ ولَوْا منْ قَبْلِ
وَفِي الْغَدِ سِيْفَارْقَنِي كَمَا وَلَتْ آمَالِي مِنْ قَبْلِ."
فَقَالَ الطَّائِرُ: "إطْلاقاً."

جافلاً لانقطاع السكون بِرَدٌ مَؤَاتٍ مِنْهُ،
قلتُ: "لا شَكٌّ أَنَّ مَا نَطَقَهُ هُوَ كُلُّ مَا يَخْتَزِنُهُ
التَّقْطُهُ مِنْ سَيِّدٍ مَا تَعْسِي لِمَحْنَةٍ عَاتِيَةٍ لَا حَقْتَهُ
لَا حَقْتَهُ أَسْرَعَ فَأَسْرَعَ حَتَّى حَمَلَتْ أَغَانِيهِ لَازِمَةً فَرْدِيَّةً
حَتَّى حَمَلَتْ مَرَاثِي آمَالِهِ تَلَكَ الْلَّازِمَةُ الشَّجَيْيَةُ
وَالَّتِي هِيَ "إطْلاقاً".

لكن الغراب ظلَّ يَحِيلُ لِلابتسام أشجان روحي
فجذبتُهُ تَوَّا كَرْسِيًّا مُوسَدًا قِبَالَةِ الطَّيْرِ وَالْبَابِ وَالْتَّمَثَالِ النَّصْفِيِّ
وَمِنْ ثُمَّ شَرَعْتُ أَرْبَطُ لَدِي الْانْغَمَارِ الْمَخْمُليِّ
خِيالًا بِخِيالِي، مُمْعِنًا بِمَا قَصَدَ هَذَا الطَّيْرُ المَشْؤُومُ مِنَ الْمَاضِي
هَذَا الطَّيْرُ الْمَقِيتُ الْبَفِيْضُ الْمُرْبِعُ الْمَهْرُولُ وَالْمَشْؤُومُ مِنَ الْمَاضِي
مَا قَصَدَ بِنْعِيقٍ "إطْلاقاً".

وَهَكَذَا جَلَسْتُ مُسْتَفْرِقاً بِالْتَّخَمِينِ، لَا أَنْفُوهُ بِنَسْجٍ لِفَظِيِّ
لِلْطَّيْرِ ذِي الْعَيْنَيْنِ النَّارِيَتَيْنِ الَّتِيْنِ اشْتَعَلَتَا فِي جَوْفِ صِدْرِيِّ؛

بهذا وبأكثر جلستُ أتكهنُ مُسندًا بارياد رأسي
إلى بطانة الوسادة المخملية التي يرمقها ضوء المصباح،
لكن على بطانتها البنفسجية المخملية التي يرمقها ضوء المصباح،
هيَ لن تستندَ، آه، بعد اليوم إطلاقاً!

ثم خُيُلَ إلىَّ أنَّ الهواء تَبَدَّى وتعطَّرَ بمixerةٍ خفَيَّةٍ
تُؤْرِجُهَا ملائِكَةُ رَّوْنَ وَقُعُّ خطَاها علىَّ الأرض الْبَدِيَّةَ
صحتُ: ‘ربِّكَ منحَكَ بهذِي الملائِكَةِ التي بعثَهَا لكَ يا شقيَّاً
راحةً - راحةً وشرابَ سُلوانٍ من ذكرياتِكَ عن لينوراً
فتجرَّعَ وتجرَّعَ هذا الشرابُ العذبَ وانسَ هذِي الفَقِيدة لينوراً’
قال الغرابُ: ‘إطلاقاً’.

قلتُ: ‘أَرْسُولُ! أَشَرِيرُ أَنْتَ! تَظَلُّ رَسُولًا أَكْنَتْ طِيرًا أمْ شَيْطَانًا!
سواءً قَرِيمَتْ غَاوِيَاً أمْ قَذَفْتَ عَاصِفَةً إِلَى الشَّاطِئِ هُنَا
عَلَى هذِي الْأَرْضِ الْقَفْرِ الْمَسْحُورَةِ، وَحِيدًا لَكُنْ مَقْدَامًا
عَلَى هذِهِ الْبَيْتِ الْمَسْكُونِ بِالرُّعْبِ - قَلْ لِي بِصَدِيقِ أَتُوسَالَكَ
هَلْ هُنَاكَ - هَلْ هُنَاكَ بِلَسْمٍ فِي جَلَعَاد؟’⁽²⁾ قَلْ لِي - قَلْ لِي أَتُوسَالَكَ؟
قال الغرابُ: ‘إطلاقاً’.

قلتُ: ‘أَرْسُولُ! أَشَرِيرُ أَنْتَ! تَظَلُّ رَسُولًا أَكْنَتْ طِيرًا أمْ شَيْطَانًا!
بِحَقِّ السَّمَاوَاتِ الْمَقْبِيَّةِ فَوْقَا وَبِحَقِّ الإِلَهِ الَّذِي نَعْدَهُ كَلَانَا

(2) جَلَعَاد هِي التَّسْمِيَّة الْقَدِيمَة لِلْمَنْطَقَة الْوَاقِعَة شَرْقَ نَهْرِ الْأَرْدَنِ، وَالْسُّؤَالُ عَنْ وُجُودِ بِلَسْمٍ فِي جَلَعَادِ مُقتَبَسٌ مِنْ الْكِتَابِ الْمَقْتَسِ.

قل لهذي الروح المُثقلة بالحزن إن كانت في النائية عَدْن
 ستعانق فتاةً مُقدّسة سمتها الملائكة لينور
 ستعانق فتاةً فريدةً متألقة سمتها الملائكة لينور؟
 قال الغراب: "إطلاقاً".

"لتكن تلك الكلمة شارة فرافقنا أيها الطير أو العفريت" صرخت واشأ
 "إرجع للعاصفة ولشاشطئ الليل الجحيمي فوراً!
 لا تخلف أية ريشة سوداء أمارةً لما نطقته روحك كذباً!
 دع وحدتي بسَكينة وابرح التمثال فوق بابي!
 إنزع منقارك من فؤادي واغرب بكيانك من بابي!"
 قال الغراب: "إطلاقاً".

و دونما حراك لازال الغراب يجثم
 على تمثال بالاس الكابي فوق باب حجري يجثم
 و في عينيه كل مخايل شيطان يحلم
 و ضوء المصباح الذي ينساب فوقه يلقى ظله على الأرض
 و روحي من ذاك الظل العائم على الأرض
 سوف لن ترتفع إطلاقاً!

شعر

ترجمة:

منير خلف

ليلة لذيدة

جكر خوين

جكر خوين: من أبرز شعراء الأكراد، يعَد مدرسة في الشعر الكردي.
اسمه: ملا شيخموس حسن محمود علي، ولد في قرية هساري في كردستان تركيا 1903، ومات في السويد 22/10/1984، ودفن في بيته بمدينة القامشلي.
ومعنى جكر خوين: القلب الدامي.

الشاعر:

ما العهدُ؟

ما الفرمانُ؟!

ما الصرخاتُ..

ما الدواءُ.. الدواءُ؟

الاثني:

..أنا..

..معاً في الليل نحيي الحب بالقبلات

لكنْ دونما عضُّ؟

الشاعر:

وتسحبني إليها.

هذا الجمالُ

وذا التألقُ

هاج صدري كي يضمّهما،

وقدمت بعض خدي فتنه

توحي بسع الكونِ

قالت: لم أكن أرضي بعضُ

هذى طبائعك لم..

ولن ترضي

وما تقضي.. لنمضي.

الشاعر:

الليلُ أسودُ

..أمسكتْ بيدي،

وقادتني إلى حريةٍ

بستانها ظلٌّ شفيفٌ أزرقُ،

وخريرٌ ماءٌ،

سَكَرٌ من صوتها يتدفقُ،

خصلاتُ شَعْرٍ حَبِيبٍ

حَبْقُ يُنْسِمُ وَجْهَهَا.

نَمْشِي.. وَنَرْكَضُ

ثُمَّ نَحْلَمُ.. ثُمَّ نَضْحَكُ

كَيْ نَصِيرَكَ "مَمْ وَزِينَ"

هِيْ حَلْوَةُ وَلَذِيْدَةُ هَذِيْ الْحَيَاةِ

إِذَا قَضَيْنَا لَيْلَةً

أَوْ لَيْلَتَيْنِ.

* محمد سعيد رمضان البوطي، وبطلا القصة: مم وزين.

قصة

ترجمة:

أحمد ناصر

كيف أردت أن أصبح كاتباً..

الكاتب الأفغاني: عزَّام زرياب

اذكر أنني كنت أدرس في السنة الأخيرة من المرحلة الثانوية. كان عمري تسعة عشر عاماً والمستقبل يتراءى إلى زاهياً، واعداً.

أحبببت أكثر ما أحبببت الكتب وقد غطيت جدران غرفتي الضيقة بصور عظاماء الكتاب: كان ((بوشكين)) يتطلع إلى المدى البعيد بنظرته الشامخة، في حين كان دوستييفسكي يفكر متوجهماً بأمر ما لافاً ساقاً على ساق، أما ((ديكنز)) النحيل فكان يجلس خلف مكتبه متخدلاً وضعية مريحة؛ وكان ((جاك لندن)) يقف ، بقامته الضخمة التينة، على عتبة بابه مالثاً إياها، في حين كان ((صادق هدایات)) يحنى رأسه مستغرقاً في أفكاره.

كان في إمكاني أن أمضي الليالي والنهارات جالساً مع الكتب، خالقاً لنفسي عالماً وأنساً وأحداثاً جدداً. طبعاً لم أعجب دائمًا بكل ما في هذه الكتب، ففيها ما يثير الضحك وما يثير الشجن. لكن يا للمدرسة! فبقدر ما كنتُ أنغمس في عالم الكتب بغاية السهولة والبساطة بقدر ما كانت تبدو لي المعادلات الكيميائية والمعادلات الرياضية من ذوات الماجاهيل الثلاثة وجب الزاوية وجيب تمام الزاوية مبهمةً وشائكةً، بل وبسببها ضفت ذرعاً بالمدرسة كلّ.

كنت، في الصف، أجلس في المقعد الأخير، أتابع بعيون زائفة مدرس الهندسة

وهو يكتب الحروف والأرقام على السبورة فتبدو لي خطوطاً دقيقة تتقافز عليها ضمن سياقٍ فوضوي. وحين كان المدرس ينتهي من كتابة ما يبدو لي ((خبيصة)) عجيبة من الحروف والأرقام التي تملأ السبورة كلها، كنت أشعر كأنني خبلت تماماً.

- حلوا المسألة - كان المدرس يخن بصوته آمراً وهو يمسح يديه بالخرقة. كان الجميع ينكبون فوق دفاترهم ويصررون برؤوس أقلامهم على الدفاتر. وحدي أنا رحت أنقل بصري ببلاهة بين السبورة ودفترى النظيف.

فيقول المعلم مفتاظاً:

- مالك؟ أانت مرة أخرى لم تفهم شيئاً؟

فهمت... فهو... لم... لم أفهم! - وأعترف غاصباً بكلامي.

فيرمي المدرس بنظره ساخطة:

- أي شيء لم تفهمه؟

أغمغم قائلاً:

- شيء صعب، غير مفهوم، مشوش...

ويضج الصف بالضحك، فيقول المدرس:

- انظروا إلى هذا الأحمق! المسألة بنظره ((تشويش)). لا تخجل؟ أين رأسك مخ أم تبن؟ إذا كان لديك مخ دعه يعمل وإذا كان لديك تبن فانصرف من هنا. هذا أسكن لنفسك ولنا جميعاً.

شعرت بالمهانة لدرجة البكاء. وهنا تذكرت عبارة حفظتها من أحد الكتب المقرؤة:

- لقد أهنت الإنسانية بشخصي. يجب احترام الإنسان!
- يا لفحمة التعبير! ها قد أهنت الإنسانية بشخصه - قال المدرس مستغرياً ثم أضاف وهو يقترب من الباب... - أنت حر، الله معك. هي ذي العتبة. اذهب وانقل حياتنا لإنسانيتك!... لم يتبقَّ لي سوى أن أجمع كتبي ودفاتري وأنسُل خارجاً خائراً القوى على وقع ضجة الصف الشبيهة بضجة الشلال. صفت الباب ورائي بقوة لاعناً، في نفسي، الكون بما فيه.

فتح المدرس الباب وصاح من خلفي:

- بالنسبة، هذا ((التشویش)) الذي تشکو منه يشكل الأساس للعلوم! سمعت، وأنا أقف قرب الباب، ما يقوله عنى على وقع قهقهة رفاقي في الصف، ففتحت الباب وصرخت:

- لكن ها أنت لا تعرف دوستيفسكي!
- تباً لك ولصاحبك دوستيفسكي! انقلع من هنا!
خف المدرس نحو الباب، فمشيت في فهو مسريلاً بالعار وأنا ألعن العلم المسمى بالهندسة.

ظللت أصوات ضحك رفاقي اللاذعة تضج في أذني. فكرت: ((لا يتعدى أفقهم جمياً أفق الصيصان، ماذا يرجى منهم؟)). استكنت تدريجياً والتصفت أكثر فأكثر بالكتب متعدداً عن المعادلات الجبرية ومسائل الكيمياء والهندسة.

أكملت، مع ذلك دراستي الثانوية. لم تكن لفرحتي حدود. من الآن فصاعداً لن يرغمني أحد على متابعة قفزات الخطوط والأرقام والحرروف على سبورة الصف. كل متاعبي أضحت ورائي. حين قلت لأمي إني أكملت دراستي الثانوية قالت لي:

- ماذا ت يريد أن تعمل الآن؟

- لا شيء.

سمعت خطوات أبي، ثم ظهر شخصياً. بدا مثل ((جاك لندن)) وقد ملأ عتبة الباب بقامته. تطلع إلينا كعادته بلا مبالغة. سكت وصمتت أمي، فتساءل الأب:

- ما القضية؟

قلتُ فرحاً:

- لقد أتممت دراستي الثانوية.

قال أبي على مهل وهو يقترب مني:

- أنت، للآن، لم تستوعب حقيقة جوهرية.

- أي حقيقة؟

- حقيقة أن قيمتك تساوي "بول"!^{*}

- لقد تخرجت، هي ذي شهادتي - في بداية الجملة - نلت عشرة بالأدب وكذلك بالتاريخ.

- يا الله!

- وحتى في الكيمياء والهندسة أنا راضٍ عن علاماتي.

أخذ أبي شهادتي. أدارها مدةً بين يديه ثم طرحتها في الزاوية.

- ماذا تفعل؟ إنها شهادة!

- قلت صارخاً وقد خيل إلى لحظة أن أبي تحول مدرساً للهندسة وغرفتنا أصبحت صفاً. ومن جديد تراقصت أمام عيني الحروف والأرقام بشكل فوضوي.

- صرخ الأب - إن رأسك محشوة بالتبني المدرس.

صرخت مجيباً:

- لا، رأسي غير محشوة بالتبني! أنا أعرف جيداً تورغينيف، أعرف ستاندال... مجرد أنني لا أفهم جيداً ذاك ((التشويش)) ... وما فائدة تلك الهندسة كلها؟!

* البول: أصغر وحدة نقدية أغانية.

- رنّ صوت أمي الخائف. - ما بالك؟ علام تصرخ؟

رفع أبي الشهادة المدعوكة عن الأرض. أشعلاها بعود ثقاب ثم قرب الورقة المشتعلة من وجهي. تطلعت إلى عيناه اللامباليتان الميلاتان إلى السخرية عبر اللهب الذهبي ثم قال:

- اسمعني. ستسجل في كلية الطب. ستدرس لتصبح طبيباً. هل فهمت؟ تعلم كيف تكسب المال، الكثير من المال - وتحولت اللامبالاة في عيني والدي، فجأة، إلى شعلة ملتهبة!

- وما حاجتي للكثير من المال؟ - وارتجم صوتي.

- انظروا إلى هذا الأبله! - وضرب أبي قبضةً بقبضةٍ - يتساءل عن سبب حاجته إلى المال؟! أحقاً لا تريد أن تصبح رجلاً معتبراً؟ رجلاً يحترمه الجميع. الثروة والاحترام متلازمان، دائمًا - ثم تابع القول - آمل ألا يكون رأسك فارغاً!

دافعت أمي عنني قائلةً:

- طبعاً، لا.

قاطعها أبي:

- اخرسي. أريد أن أفهم، حالاً، ماذا في رأسه.

صرخت وقد نفدت صبرى:

- في رأسى مخ.

- إذاً، يجب أن تدرس الطب!

أضحت نبرة صوت أبي حنونة بل متسللة.

- توجهت أمي إلى بكلامها خجلة - ادرس الطب... لعلك...

- قاطعها أبي من جديد - اخرسي فليتكلم هو بنفسه!

أظلمت الدنيا في عيني. تقاذفت الحروف والأرقام أمام عيني من جديد وحيل إلى أنني أسمع صوت مدرس الهندسة، فصرخت بكل ما أوتيت من قوة:

- لا أريد أن ادرس الطب. لا أريد أن أصبح طبيباً ولا حاجة لي بالنقود!

ظننت أن أبي سيتميز غيظاً لكنه بدا، على عكس ما توقعت، مستكيناً.

- أنت تحتاج إلى النقود. نحن بحاجة للنقود. النقود ضرورية لأمك ولني ولنا جميعاً.

- قلت بثبات - لا أريد أن أصبح طبيباً كلّ وما فطر عليه!

- أية مهنة ستمنهن؟ - رفع أبي صوته من جديد.

- أريد أن أصبح كاتباً...

ساد الصمت للحظة. ثم تقدم والدي نحوي على مهل، أمسك بي من ذقني واقتادني إلى النافذة ليرى معاني وجهي جيداً ثم أعاد سؤاله إلى ذهلاً:

- ماذا قلت؟ ماذا تريد أن تصبح؟

- كاتباً... كاتباً...

- وماذا يفعل الكتاب؟ وما هو دخلهم؟

- لماذا تتحدث دائماً عن النقود؟ العمل والإبداع هما المهمان. أما النقود فليست كل شيء.

انفجر أبي غضباً:

- أنت أحمق بحق!

انبرت أمي تسأل:

- ما معنى كاتب؟

أجبت بحماس:

- إنه يكتب، أتفهمان، يكتب، هو ذا عمله!

- تريد أن تصبح كاتباً موظفاً؟

تملّكتني الضحك:

- لا، الكاتب هو غير الموظف.

- تريد أن تصبح موظفاً كبيراً؟

- لا، لا. أريد أن أصبح كاتباً. يا إلهي كيف سأشرح لكما ذلك؟! هل سمعتما عن ((بلزاك)) و((تشيخوف)) و((غوغل))؟ كان هؤلاء كتاباً وقد كتبوا روايات وقصصاً...

سألني أبي:

- عم ستكتب؟

- كيف "عم ساكتب" عني وعنك، وعن أمي والجيران؟

تساءل أبي بشيء من الفضول:

- وما هو مصير كتابتك؟

- سيطبعون قصصي في المجالات، وكل من سيقرؤها سيتعرف، من خلالها، على نفسه والمحيطين به...

- الآن أصبح كل شيء واضحاً لي، تريد أن تفضحنا أمام الناس - انتقلت أبي إلى الصراح المفت للأعصاب - لماذا لا تريد أن تصبح طبيباً؟ رجلاً معتبراً محترماً بين الناس؟

- لماذا لا أريد؟ بل أريد. إنما عمل الطبيب لا يناسبني .

★ ★ ★

و مع أننا أسرفنا في الجدال، لم أستطع إقناع والدي بصحبة موقفه. ومنذ ذلك اليوم بدأت أعمل في التأليف. كانت تمرّ أمامي، في المخيلة أرجوحة الناس: المشوهين والجميلين. الصالحين والطالحين، الفقراء والأثرياء - وكلهم كانوا يسعون للوقوع على الورقة. رسمت المخيلة الكثير من الأحداث.

لكن بعد أن أصبحت قصتي الأولى جاهزة، أعدت قراءتها وفهمت أن لا نفع منها. مزقتها وجلست وراء الطاولة. أنجزت قصة أخرى، قرأتها بتمعن، ومن جديد أصبحت بخيبة الأمل. رحت أذرع الغرفة جيئة ذهاباً وأنا أطلع إلى صور الكتاب.

همستُ إلى دوستيفنسكي - كيف خلقتكم أبطالكم؟ ومن أين استقيتم مواضيعكم؟ - وكان الجواب - الصمت.

مررت الأيام. هزلت، شحب وضمر وجهي، لكنني لم أنقطع عن الكتابة. لم أكن أرى والدي إلا لاماً. قالت أمي إنه غاضب عليّ كثيراً: لقد حطمك كل أحلامه بالنجاح والسعادة. حتى إنه كان يصرخ أحياناً في منامه لاعناً إياي. توسلت والدتي إلى أن أدرس الطب، لكنني تمسكت بموقفي.

أخيراً حملت، ذات يوم، قصبة من قصصي وتوجهت إلى إدارة تحرير إحدى المجالات. رأيت في المكتب الذي دخلت، وأنا أرتجف خوفاً، عدداً من العاملين. كان بينهم رجل نحيف يرتدي نظارات وقبعة قديمة من فرو ((استراخان)). تتمم بعد أن رأني:

- ما حاجتك؟

- لقد أحضرت لكم قصة.

- أعطني إياها - ومدَّ المحررُ يده ليتناول القصة. وضعها على طرف طاولته، لكنه نسي أمرِي واهتمَّ بأظافره.

قلت بشيء من التردد:

- هل ستنشر القصة؟

رمى المحررُ مقصَّ الأظافر على الطاولة بحدة وامتلاً وجهه غيظاً:

- لا مفر منكم. ما لكم جميعاً تلحوذون عليَّ؟ كيف يمكنني أن أقول لك فوراً هل ستنشر. أم لا؟ أم أنك تود أن أذهب إلى المطبعة بنفسي وأقف فوق رأس منضد الحروف؟ وربما كان علي أن أقرأ مسودة الطباعة وأحدد المكافأة المستحقة لهذه القصة؟

- غمغمت لست بمذنب... أقسم بالله العظيم لست بمذنب! وهربت مسرعاً من الغرفة.

انهارت آمالِي كلها دفعة واحدة. تمْلكني يأسٌ مطبق وفهمت أن أحلامي عن المستقبل كانت براقة جداً. بعد ما يقارباليومنين قصدت إدارة التحرير مرة أخرى حيث استعدت قصتي وعليها ملاحظة ((لا تتوفر إمكانية النشر)). مشيت على غير هدى محطم الفؤاد. حين ثبتت إلى وعيي ألفيت نفسي خارج المدينة ولا أحد حولي. توقفت على ضفة الجدول. مزقت قصتي ورميت قصاصاتها في الماء. طفحَت عيناي بالدموع قررت لا أكتب بعد ذلك وأن أجد عملاً آخر. قلت علىي سأدرس الطب.

حين عدت إلى البيت خَيَّلَ إلى أن الكتاب ينظرون إلىَّ من على جدران غرفتي مقرعين إباهي شاجبين نفاد صبري. وبدأ لي أن ((جاك لندن)) يقول: ((لا

شك أنك قرأت ((مارتن إيدن))؟ خذ عبرة من بطيبي!). ففكرت: ((لا، مع ذلك، سأصبح كاتباً!)) حملت، في اليوم التالي، قصة جديدة إلى مجلة أخرى، وهناك وجدوا لدى بعض الموهبة لكنهم قالوا إنهم ينتظرون مني الأفضل. ومن جديد انكببت على العمل. حملت قصة أخرى إلى المجلة الأولى، لكن بعد ما يقارب الثلاثة أيام أعادوها إلى قائلين إنها ضعيفة جداً. حملت إليهم قصة غيرها فأعادوها أيضاً. أصبحت أعرف كل موظفي المجلة، بل صرت أحبيهم عندما كنت ألتقي بهمصادفة في الشارع، لكنهم أصروا على عدم نشر قصصي.

ذات مرة دخلت إلى والدتي، وكان وجهها شاحباً قلقاً:

- أبوك مريض، لم ينم طوال ليالٍ متتاليتين. حبذا لو أسرعت في استدعاء الطبيب!

حين دخلت برفقة الطبيب إلى غرفة أبي، كدت لا أتعرّف إليه، صفرت له وتحول إلى:

- تسأعل أبي ملتفتاً نحو الطبيب. من هذا؟

- قالت أمي ذلك بهدوء. الدكتور. لقد جاء يفحصك

- سأله أبي بتيقظ. أأنت طبيب؟

- أجل. ماذ؟ وهل...

- أللديك بيت؟

- لدبي.

بدا لي أن الطبيب قد امتعض.

- وسيارة؟

- سيارة.

- سأله أبي متحفزاً - كم تكسبون في الشهر؟ فاحتدم الطبيب غيطاً.

تدخلت قائلةً:

- اسكت، أرجوك!

- قاطعني أبي مهتاباً - اخرس انظر إلى هذا الرجل إنه طبيب، درس الطب لديه بيته وسيارته الخاصة... حسن، قولوا كم تكسبون في الشهر؟

- أبي، لا حاجة لذلك.

- اخرس!

- أجننت؟!

- خرج أبي عن طوره وراح يرتجف سخطاً - يا إلهي يحسبني مجنوناً! انصرف من هنا! لماذا جئت؟ انقلع... أيها الكاتب!

زرقه الطبيب بإبرة في ساعده. بعد فترة قصيرة استغرق أبي في نوم عميق.

- يشكو من كآبة نفسية. إنه بحاجة ماسة للراحة! - قال الطبيب ذلك ثم كتب له وصفة وخرج.

☆☆☆

وأخيراً حلّ يوم قيل لي فيه إن آخر قصة قدمتها قد قبلت للنشر. لم يتسع لي مكان جراء فرحي العظيم. انتظرت بنفاذ صبر صدور العدد. اشتريت نسخة ورحت أقلبها بحركات محمومة، وحين وجدت قصتي لم أستطع أن أحبس صيحات الفرح. كانت قصتي وتحتها يتربع اسمي. وأخيراً! أخيراً أصبحت كاتباً!

أسرعت إلى البيت وأنا ألوح بالمجلة. اندفعت نحو أمي:

- انظري، لقد طبعت قصتي!

تطلعت صامتةً إلى الكلمات التي لا تفقه فيها شيئاً وابتسمت. لمعت عينا والدتي حباً وافتخاراً. حينذاك فقط أدركت للمرة الأولى أنها وحدها التي تفهمني. مرت أيام عدة. أطلت أمي علىّ من جديد. وضعت يدها على رأسي منقبضة النفس، مهتزة الشفتين.

- أكتب الآن قصة أخرى تسرد حكاية أرملة... - قلت ذلك وأنا أتكلف الابتسام.

- قالت أمي دونما استعجال - اكتب يا بني! اكتب عما تشاء! لكن على أية حال يجب أن تكسب النقود، فأبوك طريح الفراش منذ أسبوعين والبيت خاوٍ!

- سأمضي إلى المجلة وأتلقي أتعابي!...

في إدارة التحرير اندفعت أنتقل بين الطوابق تارة للأعلى وتارة للأسفل، من غرفة إلى أخرى. وأخيراً وبعد أن جمعت تواقيع عدة تقديرات المكافأة. كانت النقود من القلة بحيث أشعرتني بالخجل. وبعد أن وصلت إلى البيت تسللت إلى غرفتي الصغيرة وجهدت ألا تقع عينا والدتي على. كما خيل إلىّ أن الكتاب يشعرون بالخجل من أجلي.

تعالى الضحك فجأة. ضحك دوستيفنسكي أولاً وبعده قهقه الآخرون ثم ، أخيراً، ضحكت أنا.

فجأة سكن كل ما حولي. أطل أبي من الباب. كان وجهه شاحباً وجسده يهتز، وكأن لا يسقط تمسك جيداً بالباب. ومن خلف ظهره أطلت أمي الشاحبة اللون.

- سمعت صوت أبي الصاحب - انقلع!... لم يعد لدى من ولد! لا أحد لي!...
انقلع... لا حاجة لي بك أيها الكوبيت.

- صحتُ - لكن، فيما ، فيما أنا مذنب؟!

- لقد ربيتك بعرق جبيني لتصبح، على الأقل، إنساناً، لتكون سندًا أستند إليه. لكنك... ماذا أضحيت... لا شيء - والتفت أبي نحو الحائط وهو يتنفس بصعوبة كبيرة - ماذا أفعل بهذه الصور كلها؟ بكتابك الصغار؟
وراح يمزق الصور من على الجدران.

- ماذا تفعل؟ ماذا تفعل؟ - أردت أن أمنع أبي عن فعله، لكنه أبعدني بحدة. دعك الصور الممزقة وقدف بها من النافذة ثم طارت كتبى إثراها.

هرعت إلى الشارع. كان أولاد الحرارة قد اجتمعوا حول الكتب والصور الممزقة. راحتُ أجمع الكتب.

- صرخ أبي عبر النافذة حاول أن تطعم نفسك بنفسك! ثمأغلق صفقينها بشدة.

سمعت صوت قفل الباب بالمفتاح. تطلع الأولاد إلى بذهولٍ وبحنوٍ طفلية.
سألني أحدهم:

- علام طردك والدك؟

- لأنني كاتب.
- وهل هذا أمر سيئ جداً؟
- بل هو عار كبير. الكاتب رجل لا يستطيع أن يكسب خبزه كفاف يومه.

قال صبي آخر وكأنه يعزّني:

- حسن، جد عمل آخر! صر لحاماً مثلًا!
- طبعاً سأسعى لأعمل. وقد أعمل جزاراً!
- أخي الأكبر جزار وأبي يحبه كثيراً - قال الصبي ذلك وهو يساعدني في جمع الكتب ثم أضاف:
- أتريد أن أحذث أخي ليأخذك مساعدًا له؟
- سأفك - ابتسمت بمرارة. حزمت الكتب ومضيت. لكن إلى أين؟ لا أدرى. أرغب في الطعام وحدة الجوع تشتت أكثر، فأكثر.

قصة

ترجمة:
عياد عيد

ما يطلبه القرويون ناتاليا ميليوخينا

دخل ذات مساء قرية «يفسييفكا» مع اقتراب الشتاء من نهايته ضيف غير منتظر - جدُّ قصير القامة ومتين البنيان وفي السبعين من عمره؛ وكان «فادييم» ينظف الزنقة من الثلوج حين راح الكلبان «توبول» و«يامال» ينبحان نباحاً مروعاً. خبط الرجل المجهول على أبواب الأكواخ كلها بلا تمييز وكأنه لم يلحظ أن المرات المؤدية إليها مغطاة بثلوج لم تطأها قدم. وأن مناديل الندى المتجلد الدائريه ملتصقة بالنوافذ؛ وحين عبر مخترقاً كثبان الثلج إلى مدخل كوخ آل «مالنيكوف» المتوفين منذ زمن راح يطرق الباب يائساً: - «آنا ستيبانوفنا»! يا «آنا ستيبانوفنا»!
ألا تحتاجين إلى تقطيع الحطب؟

دخل ذات مساء قرية «يفسييفكا» مع اقتراب الشتاء من نهايته ضيف غير منتظر – جدُّ قصير القامة ومتين البنيان وفي السبعين من عمره؛ وكان «فادييم» ينطف الزنقة من الثلوج حين راح الكلبان «توبول» و«يامال» ينبحان نباحاً مروعَا. خبط الرجل المجهول على أبواب الأكواخ كلها بلا تمييز، وكأنه لم يلحظ أن المرات المؤدية إليها مغطاة بثلوج لم تطاها قدم، وأن مناديل الندى المتجلد الدايرية متتصقة بالنوافذ؛ وحين عبر مخترقاً كثبان الثلوج إلى مدخل كوخ آل «مالنيكوف» المتوفين منذ زمن راح يطرق الباب يائساً:

- «أنا ستيبانوفنا! يا «أنا ستيبانوفنا!»! ألا تحتاجين إلى تقطيع الحطب؟ ردَّ على قرع باب الكوخ الفارغ والباع لسكنى من المدينة، والذي لا تدب الحيوية فيه قبل الصيف، الصدى الغاضب والمستاء من أنهم أيقظوه قبل الأوان؛ وارتاج الباب شاكياً بعد أن أفلقت الضربات راحته.

صاح «فادييم» مخاطباً المسن المتحفز: - «أنا ستيبانوفنا» غير موجودة! مضى خمس سنوات على وفاتها!

التقط الصدى المرح مرحًا غير ملائم صوته في السكون المطلق عند بداية العشية، فرفع بوقاحة حواف تورة الصمت العذري انتقاماً لإقلالق نومه، وصرخ ببذاءة تحتها مباشرة: «تها! تها! تها!»؛ واختنق الكلبان ردًّا على هذا الصوت بنوبة جديدة من النباح. لقد أخافتهمما الأصوات العالية في هذا الصمت الأبيض، وأفزعتهم رائحة الرجل المجهول. لا يخيف الكلاب عادة سوى الأرانب وحيوانات الإلكرة، وفي أحوال نادرة ثعلب يدخل القرية مطارداً أحد طويلي الأذن، أما البشر فنادرًا جداً ما كانوا يعودون على «يفسييفكا».

سمى «فادييم» نفسه مازحًا «آخر الموهيكين»، فقد كان ما يزال شاباً بالمقاييس القروية – لم يتخط الأربعين – وقوى البنيان وطول القامة مشوقةها، لكنه عاش بلا زوجة وكان يشتري وحيداً في القرية الصغيرة. لا يحزم أمره عادة على مأثرة الانعزال هذه سوى المسنين الذين يعيشون أيامهم الأخيرة، ويخشون الانتقال إلى المدينة أكثر مما يخشون الموت، وكان الجيران جميعهم يستغربون: كيف لا يشعر رجل ما يزال شاباً باللل من العيش محروماً في «يفسييفكا»

المنسية من الله؟ وكان لدى «فادي» مسوغاته، فيبسم مجيباً عن أسئلة المسؤولين: - من سأكون في المدينة؟ لا أحد! أما هنا فأنا حاكم «يفسيفكا».

تخلص الجد من الكثيب بخطوات خرقاء واقترب من الحاكم.

- أعطيت الصحة أيها السيد! هل تحتاج إلى عامل يقطع لك الحطب؟ ألم أنك ت يريد أن أزيل الثلوج لك ما دمت تفعل ذلك؟ صحيح أنتي مسن لكنني عامل متين البنيان. دعني يا «فادي» أقضي الليل عندك وسأغني لك الأغانيات. - طلب منه ذلك وهو يرسم ابتسامة على فمه الأردد، وحينذاك عرفه «فادي».

كان ذلك الرجل هو «جينيا إيفانوف» المعtoه من قرية «فاسيلييفسكويه» التي لم يبق منها سوى حقل صغير تحيط به غابات الشريين. عاش «جينيا» في وقت من الأوقات مع والدته «مانيفا نيكولايفنا»، يرعى الماشية صيفاً، وشتاء يجني بعض المال من تقطيع الحطب للجيران.

كان لدى «جينيا» دخل آخر أيضاً، فقد اشتهر هذا المعtoه في المنطقة كلها مغنياً ماهراً، يعني لك إن شئت الأغاني الشعبية الروسية، وإن شئت المنوعات - لكن ما قيمة المنوعات؟ فهو قادر حتى على أداء مقاطع الأوبرا! إنه الوحيد من بين السكان المحليين الذي كان يفرح حين يعرضون في التلفزيون أو المذيع حفلات الأوبرا؛ ولديه مقدرة عجيبة على الاستماع إليها وفهمها. صحيح أن الله لم يهبه العقل لكنه زرع فيه السمع المرهف والصوت الغني.

كانوا يدعونه بصفته مغنياً إلى الأعراس والمناسبات، ويدفعون له القليل أجرًا على حفلاته، فينحني «جينيا» أمام الجمهور، ويعلن بمهابة: «نبدأ الاحتفال بما يطلبه القرويون. الأغنية الأولى للشبان!» ثم تليها الأغنية الثانية لوالدي العريس، والثالثة لوالدي العروس، والرابعة للشهدود، وهكذا لكل ضيف. لكن أين هؤلاء العرسان الآن؟ أين أصحاب المناسبات؟ إنهم مستلقون تحت الصليب والشواهد. حين توفت «مانيفا نيكولايفنا»، وهي آخر سكان قرية «فاسيلييفسكويه»، أخذوا «جينيا» إلى مأوى المعوقين في مركز المنطقة، لكنه يهرب من هناك مرة تقريراً كل عام.

لم يستطع المعتوه أن يعقل أن قريته ما عادت موجودة، وظل يظن أنه سيعود يوماً ما إلى هناك، وأن الأكواخ كلها ما تزال قائمة في أمكنتها، وأنه سيستطيع من جديد أن يرعى الأبقار صيفاً، وأن يقطع الحطب شتاءً، وأن يرفعه عن القرويين بأغنياته.

عبس «فادي» عوضاً عن الترحيب بضيوفه، وغرس المجرفة في كومة الثلج قرب بوابة السور: - **ثكلتك أملك يا «جينيا»!** هل هربت مرة أخرى من مشفى المجانين؟ - وراح يتخيل على الفور كيف سيضطر في الغد إلى الاتصال بـ«العصفورية» في مركز المنطقة، ويروي لهم أن الهاوب لديه. سيأتون لاصطحاب «جينيا»، الذي لن يستسلم عن طيب خاطر أبداً، فيلوي العاملون الصعيون بيديه أما هو فسيجأر بأعلى صوته مثل بقرة جريحة. لا يريد مغادرة الأمكنة العزيزة، ويكتفي أن يشاهد المرء مثل هذا المنظر حتى يتذكرة طويلاً بعد ذلك.

وأشار «جينيا» إلى الحقل خلف حدود القرية عوضاً عن الإجابة عن السؤال حول مشفى المجانين، وقال: - هاك، ثمة طريق من «يفسييفكا» إلى «فاسيليفسكويه». - حقاً، تلوى هناك مثل الشريط طريق شقه جرار عبر الثلج. - سأرى كوخنا.

- يا لك من أحمق! إنهم يقطعون الغابة هناك. يجرؤونها بالجنازير. ما عادت هناك أي «فاسيليفسكويه» - كثبان وحسب. وكوخد ما عاد قائماً يا «جينيا». كم مرة شرحنا لك هذا! ما عاد قائماً منذ زمان بعيد. - أخرج «فادي» علبة «بلقان» وأشعل سيجارة.

أعلن المسن المعتوه بشدة: - **هذا كله من فعل «جارا» يا «فادي»!** - ثم نزع قفازه وتمخط منهمكاً.

ضحك «فادي»: - عن أي «جارا» تتحدث؟ - لكن بعد كلمات «جينيا» بدأت تتحرك في ذاكرته أغانيات المهد الحبيبة، التي كانت جدته تغنيها له في زمان ما من أيام الطفولة، والتي تتحدث عن ساحر باسم «إيفان جارا» كان يعيش في قرية «باكشيشيكا»، وكان في مقدوره أن يسحر البشر فلا يعرفون قراهم ولا يستطيعون العثور على أكواخهم بلا مساعدة: - هذه كلها حكايات يا «جينيا». أساطير، هل تفهم؟ هذا كله غير حقيقي.

- لكن أمي قالت إنه حقيقة، وجدتني رأته. لقد سحرني «جارا»! وهذا أنا لا أستطيع العثور على كوهني. ساعدبني يا «فادي مكا»، ولنذهب سوية إلى «فاسيليفسكيه»، فأنت غير مسحور وستقودني إلى الكوخ

ألاح «فادييم» بيده قائلًا: - لقد مات «جارا» هذا، والله وحده يعلم في أي عام، لقد مات قبل مئة عام من مولدك! - لكنه لم ينبع بحرف عن الحكاية.

- ما هذا الكشك الأحمر يا «فادي مكا»؟ - أشار «حنـا» إلى قمرة

الهاتف الحمراء وسط القرية.

ما كان القرويون في وقت من الأوقات ليحلموا بالاتصالات الهاتفية، وكانت هذه الأجهزة المنشودة تعمل في أفضل الأحوال في مكتب الكولخوز أو في مكتب البريد، ثم ظهرت بعد ذلك الأجهزة الرقمية، واقتاتها القرويون جميعهم، ليتبين أخيراً أن دور جحور الدببة قد جاء فشلتها الاتصالات الهاتفية. نصبوا القمرات الهاتفية في كل قرية، غير أن المرء كان يحتاج كي يتصل بها إلى بطاقة بلاستيكية. ما البطاقات؟ وأين تباع؟ لم يعرف أحد، فظلوا يستخدمون الأجهزة الرقمية كالسابق، أما القمرات فاحمرت مثل قروح غريبة: وسط الخضراء صيفاً، ووسط الثلوج شتاءً.

شرح له «فادي» قائلًا: - تذكريتا السلطة يا «جينيا»، فركبت لدينا هاتف.

فرح «جينيا»: - حفأ على غرار مكتب المديراً وبمن يمكن الاتصال؟

بصق «فادي» بين قدميه ولسع جسد الكثيب الأبيض بعقب سيجارته، ثم ابتسم قائلاً: - بالرب مباشرة.

للم يشكك المعتوه ولو قليلاً بصدق كلماته: - وما الرقم؟

اعترف «جينيا» بصدق: - كلا.
ضحك «فادي»: - أي رقم تشاء، لن تخطئ. لكن، هل تعرف الأرقام؟

- إدأ، فالأمر سيان. اضغط على المفاتيح كلها بالترتيب!.. آه، ماذا أفعل بك؟.. فلنذهب إلى الكوخ، سوف أطعمك ثم ننام. - لم يخبر «فادييم» ضيفه بأنه

سوف يضطر في الغد إلى الاتصال بـ«العصفورية»، وحسنًا فعل، لأن «جينياً كان سيهرب من «يسيفيكاً»، وسوف يتجمد، لا قدر الله، في مكان ما من الغابة قرب «فاسيليفسكويه» السابقة.

تبين في الكوخ أن «جينياً» كان ينتعل جزمة اللباد بقدمين عاريتين، وأنهما قد اسودتا بسبب من وبر اللباد، وأن قميصه ممزق وعنقه ببني اللون بسبب من الأوساخ الملتصقة به.

ضرب «فادييم» كفًا بكف: - يا للهول، يا «جينياً»! ألا يغسلونكم هناك؟ اعترف المعتوه باستحياء بعد فاصل صمت، ونشق بأنفه: - ليس لدى... جوربان.

- لحسن حظك أنتي سخنت الحمام في الأمس. لقد بقي هناك ماء. سأرمي الآن الحطب في الموقد لأسخنه من جديد ثم تذهب لتسخن.

سخن «فادييم» سريعاً الحمام، الذي لم يتثن له أن يبرد تماماً منذ يوم الأمس، ثم أرسل الضيف للاستحمام مقدماً له لباساً بديلاً ونظيفاً من ملابسه. بعد ذلك سأله «جينياً» بحذر ناظراً إليه وهو يمضغ بالفكين معًا الأرز المطهو مع لحم الغزال:

- كيف يطعمونكم هناك؟ هل الطعام جيد أم سيئ؟

- حين يقدمون الملفوف يكون سيئاً جداً يا «فادييمكاً»، وحين يقدمون سمك الرنجة مع الشعير يكون جيداً جداً.

- مفهوم، - هز «فادييم» رأسه وهو يفكر كم يجب على المرء أن يجوع حتى يصنف الرنجة مع الشعير في فئة «الجيد». - هل طال وصولك إلى «يسيفيكاً»؟

- خرجت صباحاً. ركبت سيارة عابرة على الطريق، ووصلت إلى «بيرفاتش»، ومن هناك سيراً على الأقدام.

- هل يسيئ العمال الصحيون معاملتكم؟

- كلّا. لكنهم يقودوننا إلى الرقص.

- كيف هذا؟

- إلى قسم النساء لنرقص معهن ليلاً. أمر مخجل، - انكمش «جينيا»، وكف «فادي» عن استجوابه، وبدلًا من ذلك صب له كأساً كبيرة من الشاي الأسود مثل القار والمحلى حتى التخثر، وقدم له الكعك الحلو من مخازن جمعية المستهلكين في المنطقة. نهض «جينيا» من وراء المنضدة بعد أن شبع، ورسم إشارة الصليب بخشوع أمام الآيكونة في الركن الأحمر:

- الحمد لله! شكرًا لك يا صاحب الدار! ماذا تريد أن أغنى لك؟
قهقهه «فادي»: - تغنى! لا لزوم لأن تغنى أي شيء! أغنياتك هذه لا تعنى لي شيئاً.

شرح له «جينيا» بصراحة: - الواجب يقضي رد جميل العشاء. - ثم خطف لهجته قائلاً: - عادة يطلب الرجال يا «فادي مكا» الطقطوقات أو الأغاني عن الحرب.

أوقفه «فادي» على الفور: - إلا الأغاني عن الحرب، وكذلك الطقطوقات. مللت من الفكاهة: لا يفعلون في التلفزيون شيئاً سوى عرضها . غنّ عن الصيد. هل تعرف شيئاً عن الصيد؟

هز «جينيا» رأسه يثقة: - أعرف أغنية مهد. - ثم شرع يغنى بصوت تينور خالص، ففقد صوته على نحو غير متوقع زقزعة الشيوخ، وصار صافياً ورقيقاً وكأنه صوت شاب فتي تماماً:

على الفراش الموبر والنظيف،
والداعوك بآثار صفار الأرانب
غفت أشجار التلوب الجميلة
والصنوبرات الجباره غافية
نم يا صغيري نم.

تولع «فادي» بالصيد منذ طفولته المبكرة، فقد ولد في «يسبييفكا»، وترعرع فيها صبياً قروياً عادياً:، وأحب كمثل الجميع الانشغال بالتقنية،

وكمثل الكثرين تعلم بعد المدرسة مهنة سائق جرار. تسنى له قبل الجيش على غرار الأغلبية أن يعمل قليلاً جداً من الوقت في الكولخوز، وبعد ذلك بطاقة السوق، ومن ثم حفل الوداع، ومن ثم شعبة التجنيد...

وجد «فادي» نفسه في الجحيم عينه – في الحملة الشيشانية الأولى، وحين عاد بعد الرض الدماغي والمشفى إلى المنزل تبين أن مرحلة الثامنة عشرة، التي كانت قبل الجيش، قد انضفت وأضمرحت إلى حجم علبة السجائر في جيب الذي العسكري، أما الحرب نفسها – لقد تسنى له أن يخدم عدة أشهر قبل الرض الدماغي – فعلى العكس من ذلك انتشرت مثل الغرغرينا، وطردت الذكريات الأخرى كاها. ظلت «يفسييفكا» وجوارها كما كانا، والناس لم يتغيروا كثيراً، لكن «فادي» نفسه ما عاد ينتمي إلى هذا العالم، وكان ساحراً شريراً قضم قطعة من روحه وعقله.

أسوأ ما في الأمر هو أن «فادي» لم يكن يستطيع، مهما بذل من جهد، أن يعبر بالكلمات عما حصل من تغييرات داخله، بل لم يستطع أن يروي عموماً أي شيء عن الشيشان. لم يكن يعرف بماذا يبدأ وبماذا ينتهي، وكان يأسف لأنه عاجز عن الإجابة عن استفسارات القرويين. يسأله الرجال: كيف كانت الأمور هناك يا «فادي»؟ فيغمغم ويهفهم بشيء ما غير مفهوم، لذلك كفوا عن سؤاله، لكن العجب ظل ملازمًا إياهم: لماذا لا يستطيع «فادي» الترثار أن يربط كلمتين معًا؟

فقط في الغابة، وحيداً، لم يكن «فادي» يشعر بعبء الذكريات، وفي الصيد لم يكن يبقى معه سوى ثقل السلاح والحقيقة خلف ظهره. حين سمع أغنية المهد تخيل «فادي» كيف تغفو غابة التوب الآن خلف «يفسييفكا»، وكيف راحت الأرانب والثعالب في طرادها الأبدى تخرق الثلج كله ببراثها المنطلقة، وخيل له على نحو ضبابي أن لحن أغنية المهد معروف له. أشعل «فادي» سيجارة عند إفريز المدفأة الروسية.

وحدها الذئاب الجائعة

تخرج بحثاً عن طريدة

لُكِنَ الْفَتِيَانُ فِي الْبَلَدِ نَائِمُونَ جَمِيعُهُمْ

وَأَنَّ لَكَ أَنْ تَنَامَ أَيْضًا

نَمْ يَا صَغِيرِي، نَمْ!

رأى «فادي» بوضوح من خلال أعمدة دخان التبغ مساءً شتوئاً غارقاً في أعماق الذاكرة. الجدة تقطّق بصناراتها، والأم والأب ما يزالان في المزرعة يحلبان الأبقار، أما هو وشقيقه الأكبر وشقيقته الأصغر فيجلسون على سطح المدفأة. كانوا يتذفّعون بعد التزلج على الثلج، وكان «جينيا» واقفاً وسط المطبخ، وقد راح طوال النهار يقطع الحطب بعد أن استأجره الأب. ها هو المعtoه الآن يتناول طعام العشاء ويسلي الأولاد، وهو هو فجأة صوت «جينيا» القادم من الذاكرة يتحدّث متناغماً مع أغنية «جينيا» التي يؤديهااليوم:

سُتَكْبِرُ قَوِيًّا وَشَجَاعًا

وَسْتَدْرُكُ أَسْرَارَ الغَابَةِ

سُتَصْبِرُ صَيَادًا مَاهِرًا

وَسْتَقْتَفِي آثارَ الْوَحُوشِ

نَمْ يَا صَغِيرِي، نَمْ!

حين انتهى المغني قال «فادي» بحزن من غير أن ينظر إلى عينيه:

- أَحْسَنْتِ يَا «جينيا». نَعَمْ، لَقَدْ هَدَأْتِ الرُّوحَ - شَكْرًا. هِيَا بِنَا نَشَاهِدُ التَّلْفِيْزِيُونَ، ثُمَّ نَنَامُ.

شاهدوا أحد المسلسلات، ثم أراد «فادي» أن يفترش الصوفاً للمعtoه، لكن «جينيا» طلب السماح له بأن ينام على سطح المدفأة الروسية المفروش بمناشر تجفيف الجلود، وقد مدت عليها جلود السنابجب وحيوانات السمور. وبعد صاحب الدار المنشر نحو الجدار، ورمى على دكة المدفأة بطانية قديمة ووسادة، فتمدد المعtoه بغبطة على الطوب الساخن.

سمع «فادي» وهو نصف نائم أغنية المهد، وعلى لحنها الصادح في رأسه تذكر طفليته. كان «فادي» في وقت من الأوقات متزوجاً. في البداية، حاول صادقاً بعد الجيش أن يصير شاباً طبيعياً، كي يكون كل شيء لديه كما

لدى الناس وليس أسوأ منهم. هذا ما تعهد به لنفسه، حتى إنه نطق به بصوت مسموع ثلاث مرات ملحناً إيه حين لم يكن يسمعه أحد: «سأكون طبيه - ع - ييا! سأكون طبيه - ع - ييا! سأكون طبيه - ع - ييا!»، لكن هذه التعويذة لم تأت بنتيجة. حاول أن يسكن الفودكا على مصيبة التي لم يسمها على الرغم من كل شيء، لكنه كان يصاب بالجنون ما إن يسكن.

كان حينذاك ما يزال والدا «فادييم» يعيشان معه في «يفسييفكا»، ومرة استلقى على كدس الحطب، وخيل له أنه مستلق في المخبا، فراح يرمي الحطب باتجاه أبيه وأمه ظناً منه أنه يرمي القنابل... لحسن الحظ أن هذه الحادثة وقعت في يوم عطلة، وكان أخوه الأكبر في زيارة بيت العائلة قادماً من المدينة. أمسك الأخ والأب بـ«فادييم» وقيداه، ثم حملاه إلى الحمام، وهناك صبا عليه الماء المتجلد كي يتوب إلى رشده... عاد المحارب إلى صوابه، لكنه لم يتذكر ما حدث له في ذلك اليوم واليوم الذي قبله، وأدرك «فادييم» أن ما يحدث له يجب أن يكون من نتائج الرض الدماغي، فلجاً إلى الأطباء الذين كادوا أن يسوقوه إلى مشفى الأمراض النفسية، ولم يخلص منهم إلا بالادعاء بأن ماساً كهربائياً قد أصاب دماغه بسبب من الخمرة.

قرر أن يخلص نفسه بالزواج، فعقد قرانه على زميلته السابقة في الصف «سفيتكا إيفولغينا¹»، التي ظلت تعجبه منذ أيام المدرسة، وكانت نحيلة، وغير طويلة القامة، وتشبه العصافور، وكانوا يستفزوها بمناداتها «إيفولغا». جرياً العيش أسرة واحدة في بلدة «بيرفاتش» التي تبعد عشرة كيلومترات عن «يفسييفكا»، حيث تألفت شقة «سفيتكا» التي ورثتها عن جدتها من غرفتين. أنجبا طفلتين - تانكا وناتاشكا، وعمل «فادييم» حداداً في المزرعة وعملت زوجته بأئنة في الحانوت. ما الذي يلزم غير ذلك؟ خيل أن الحياة قد خلت من الهموم! لكن الفودكا ونوبات الجنون وفقدان الذاكرة حطمت الأسرة، فطارت «إيفولغا» للعيش في «فولوغدا» بعد أن باعت شقتها، واصطبخت فرختيها معها.

¹ - إيفولغا تعني طائر الأوريول، وهو طائر جبان (المترجم).

عاد «فاديم» إلى «يفسييفكا» وعمل حارسًا في ورشات الجرارات في البلدة الكبيرة المجاورة. أحياناً، كان ينغمس في الشراب، لكنه تعلم إدراك معياره، وذلك الحد الذي عرف أن الجنون الخالص ينتظره خلفه.

زار ابنته في المدينة نادراً، لكن بانتظام، وكان يدفع النفقه الشحيمة. لم يقبلوه للعمل سائق جرار بسبب من الرض الدماغي، ثم طردوه من الحداده بسبب من الخمر، فهل دخل الحارس كبيراً؟ لكن «فاديم» كان دائمًا صياداً ناجحاً، ويحصل شتاء على الفراء ليبيعه ربيعاً لتجار من موسكو، وبعد أن يجمع المبلغ المطلوب يحمل لكل ابنة من ابنته «نقود البائنة». هكذا كان يقول لهما: «تانكا، ناتاشكا، هذه نقود البائنة! لشراء الألعاب والأثواب!». وكان يقدم لـ«إيفولغا» كيساً مليئاً بلحوم «الغابة» - الإلكلة والخنزير البري.

بعد ذلك توقي آخر جiranه في «يفسييفكا» - المسنان من آل ميلنيكوف - وتقديم والده في السن، فصار أخوه الأكبر يأخذهما إليه في المدينة لقضاء الشتاء. كان يصطحب أباً وأمه في تشرين الأول لزيارة أحفادهما، ثم يعيدهما في نيسان لأن والديه كانوا يشتاقان إلى الكوخ وقضاء الصيف في القرية، وكان «فاديم» يمزح قائلاً: «أسلا في طيور مهاجرة كما الإوز». وهكذا سارت الأمور بحيث عاش نصف عام في «يفسييفكا» مع الأسرة ونصف عام وحيداً تماماً، ولا يرافقه سوى الكلبين «توبول» و«يامال»، وكذلك القط «ريجوكو». راح «فاديم» يفكّر: «سيحل الربيع قريباً، وأن أوان بيع الجلود والسفر للزيارة. يجب شراء الألعاب والحلوى وتوزيع «نقود من البائنة» بين «ناتاشكا» و«تانكا» بالتساوي. لم أزرهما منذ زمن. حسن أن «سفيتكا» لم تتزوج بعد، فحين يظهر في المنزل رجل آخر من غير المعروف كيف ستسير الأمور».

ضم «فاديم» فجأة قبضته من فكرة الرجل الغريب، غير أنه استدرك قائلاً لنفسه: «مذنب! مذنب! رحت تشرب بلا حدود. فطارت «إيفولغا» بعيداً! لكن لم التفكير بهذا. ما زالت حتى الآن وحيدة! والفرختان تتظاران». - وغضط فاديم في نوم خفيف مرهف.

استفاق منتصف الليل، وانتقض بقوه وكأن أحدهم ركل ضلعة. شع في الكوخ الذي برد نور غير أرضي، فقد أطل البدر والنجوم من النافذة. التقى «فادي» نحو المدفأة حيث نام الضيف، وهب واقفاً على قدميه على الفور. لم يكن «جينياً» في مكانه! ولم يكن «فادي» يحتاج إلى أن يخمن أي شيء لأن الضيف هرب إلى «فاسيلييفسكويه». ارتدى «فادي» ثيابه بسرعة كما يفعل الجنود، وأخذ معه من الخزانة بندقية الصيد مع الطلقات تحسباً، ففي الجوار ليلاً، كما في أغنية المهد تلك، قد «تخرج الذئاب الجائعة بحثاً عن طريدة». أخذ معه مصباح جيب على الرغم من أنه لم يكن ذا قائد في مثل هذه الليلة المضيئة.

انطلق «فادي» بسرعة مثل مجند حديثاً يعدو في سباق الصاحبة، وراح يقتفي آثار أقدام الهاوب على طريق الجرارات عبر الغابة، فعثر عليه كما توقع في مكان «فاسيلييفسكويه» المفترضة. انعطف المعتوه تاركاً أثر الجرارات، وتحرك مباشرة عبر الكثبان نحو ذلك المكان الذي قام فيه كوهن، والذي لم يبق منه الآن سوى بقايا البستان مع عشر شجرات تفاح تقريباً. نთأت من الثلج مثل فطر غاريقون الذباب الأخرق قمرة الهاتف الحمراء، التي ظهرت هنا بسبب من خطأ بيروقراطي: ففي القرية المفترضة كان العم «ماتفي» والد «جينيا» المتوفى منذ زمن بعيد ما زال مسجلاً، وفي كل قرية بقي فيها مسجلاً على الورق ولو ساكن واحد كان يجب إقامة مثل هذا الجهاز - وهكذا أقاموه، فمن ذا الذي سيفكر بأن أحداً لن يستخدمه؟

لم يتخطي المعتوه في الثلج تقريباً، وكانت صفحة الثلج تلمع تحت ضوء القمر مثل صفحة البحر، وسار «جينيا» على البقع التلجمية وكأنه يخطو حافياً على الماء. اختبأ «فادي» خلف كثيب ثلجي قريب من الطريق، فقد صار ممتعاً له أن يرى ما الذي سيفعله المعتوه. نعم، ليس ملائماً أن يناديه على الفور، فالرجل قد هرب من «العصفورية» مع ذلك، وإن لم يلتقط بأهله فليقل نظرة على الأماكن الحميمة على الأقل.

وصل «جينيا» إلى قمرة الهاتف، ورفع السماعة، وراح يضغط على الأزرار بلا ترتيب، ثم تكلم بصوت عالٍ ومفهوم:

- آلو. ربِّي؟ هذا أنا يا إلهي، «جينيا» من «فاسيليفسكويه». ساعدني يا أبتهال الذي في السماء كي أعود إلى منزلي، وكـي أتعثر على كـوخـي غطـى العـرق الـبارـد والـكـريـه «فـادـيم» دـفـعة وـاحـدة. رـاح يـزـحـف عـلـى الجـانـبـ الثـلـجي مـثـلـ المـصـابـ بـطـلـقـةـ، وـضـغـطـ بـيـدـيـهـ عـلـى فـمـهـ، وـلـمـ يـكـنـ مـفـهـومـاـ إـنـ كـانـ يـحاـوـلـ بـذـلـكـ أـلـاـ يـجـهـشـ بـالـبـكـاءـ أـوـ لـاـ يـنـفـجـرـ ضـاحـكاـ.

- أـعـرـفـ يـاـ إـلـهـيـ أـنـكـ لـاـ تـرـدـ عـلـىـ النـاسـ. روـتـ لـيـ أـمـيـ أـنـاـ لـاـ نـقـدـرـ عـلـىـ اـحـتمـالـ صـوـتـكـ. اـحـفـظـهـاـ، هـنـاكـ، عـنـدـكـ. اـحـفـظـ يـاـ إـلـهـيـ عـبـدـتـكـ «ـمـانـيـفـاـ»ـ وـقـرـيـتـاـ كـلـهـاـ...

ثم شـرـعـ «ـجـينـيـاـ»ـ فـيـ الـحـالـ يـعـدـ أـسـمـاءـ أـبـنـاءـ قـرـيـتـهـ الـمـتـوـفـينـ، جـمـيعـهـمـ بلاـ استـثـنـاءـ، وـمـنـ غـيرـأـ يـنـسـيـ أـحـدـاـ. أحـسـ «ـفـادـيمـ»ـ بشـيءـ ماـ دـيـقـ وـسـاخـنـ يـسـيـلـ عـلـىـ وـجـنـتـيـهـ، فـعـضـ بـأـسـنـانـهـ عـلـىـ قـبـضـتـهـ كـيـ لـاـ يـزـأـرـ، أـمـاـ «ـجـينـيـاـ»ـ فـتـابـعـ قـائـلاـ:

- أـبـثـ إـلـيـهـمـ يـاـ إـلـهـيـ هـذـهـ الـحـفـلـةـ. تـقـبـلـ يـاـ إـلـهـيـ مـاـ يـطـلـبـهـ الـقـرـوـيـوـنـ. الـأـغـنـيـةـ الـأـولـىـ لـأـمـيـ «ـمـانـيـفـاـ نـيـكـوـلـاـيـفـاـ»ـ.

تـوقـعـ «ـفـادـيمـ»ـ أـنـ «ـجـينـيـاـ»ـ سـوـفـ يـبـدـأـ يـغـنـيـ شـيـئـاـ مـاـ كـنـسـيـاـ، لـكـنـهـ شـرـعـ يـغـنـيـ بهـدوـءـ وـمـهـابـةـ أـغـنـيـةـ عـنـ أـوـلـ مـاـ رـآـهـ حـولـهـ:

الـلـلـجـ فيـ شـعـاعـ الـقـمـرـ يـصـيرـ فـضـيـاـ
عـرـبـةـ تـرـوـيـكـاـ صـغـيـرـةـ تـتـدـفـعـ عـلـىـ الدـرـبـ
دـنـ -ـ دـنـ، دـنـ -ـ دـنـ !ـ
الـجـرـسـ يـقـرـعـ.

ترـددـتـ الـ«ـدـنـ -ـ دـنـ -ـ دـنـ»ـ تـحـتـ قـبـةـ السـمـاءـ، وـبـداـ وـكـأنـ لـوـلـبـاـ مـرـاـ قدـ انـضـغـطـ دـاـخـلـ مـعـدـةـ «ـفـادـيمـ»ـ ثـمـ اـسـتـقـامـ دـفـعـةـ وـاحـدـةـ ضـارـبـاـ بـأـلـمـ أـسـفـلـ الصـدرـ. سـقـطـ عـلـىـ الطـرـيقـ مـتـلـوـيـاـ مـنـ الـأـلـمـ وـمـخـتـنـقاـ فـيـ تـشـنـجـاتـ صـامـتـةـ كـمـاـ فـيـ التـقـيـؤـ الـمـنـقـذـ، وـشـاعـرـاـ كـيـفـ رـاحـ يـخـرـجـ بـالـدـمـوعـ إـلـىـ الـخـارـجـ السـمـ المـزـمنـ، وـالـذـيـ لـيـسـ لـهـ اـسـمـ، سـمـ الـحـرـبـ الـقـدـرـةـ. أـدـرـكـ «ـفـادـيمـ»ـ أـنـهـ لـنـ يـسـتـطـعـ تـسـلـيـمـ «ـجـينـيـاـ»ـ إـلـىـ «ـالـعـصـفـورـيـةـ»ـ، لـاـ غـدـاـ، وـلـاـ بـعـدـ غـدـ وـلـاـ بـعـدـ شـهـرـ، وـأـنـهـ سـوـفـ يـدـافـعـ عـنـ هـذـاـ

المعتوه وعن «فاسيليفس كويه» وعن «يفسييفكا» وعن ابنته الصغيرتين حتى آخر نفس كما ينبغي على أي محارب أن يفعل. «أنا أيضًا مسحور! أعيش في كوخى لكنني لم أعد بعد من الحرب!» - فهم «فاديم» ذلك وهو يضغط براحته على فمه بقوة كي لا يزعج المغني بنحيب غير مقصود.

طارت الطقطوقات فوق الغابات الأزلية نحو النجوم، فقد أعلن «جينيا» الطلب الثاني وشرع يلبيه، كان لأبيه العم «ماتفي»، الذي حارب على الجبهة وأصيب برض دماغي، وشرع يغنى الطقطوقات التي كان الأب يحبها:

سأفك الكوخ الآن

حتى آخر لوح

لا تغن يابني أغاني الحرب

لا تغضب أباك.

ناتاليا ميليوخينا. كاتبة وناقدة روسية شابة. حاززة على العديد من الجوائز في المسابقات الأدبية الروسية، وكذلك مسابقة فولوشينسكي الدولية. تنشر أعمالها في العديد من المجالات الأدبية الروسية، وتعيش حالياً في مدينة فولوغدا.

قصة

ترجمة:

د. هزوان الوز

السَّكينة

يفغيني غريشكوفيتس

كان الطقس في حالة تجعلك لا تشق بآية
توقعات. فقد شارف الصيف على الانتهاء، ومع
أن الصفرة لم تظهر بوضوح على الأشجار
بعد. إلا أن الريح قد شرعت تدفع بالأوراق
المتساقطة. التي مازالت خضراً تماماً، إلى
الزوايا ومداخل الأفنية.

انتصبت الأعشاب خلف أطراف المدينة عاليةً
وغير نظيفة. كان الصيف في طور الانتهاء، أو
بتعبير أدق، كانت جميع الأحسيس توحى
بأنه انتهى ولم يتبق له في الحياة سوى بضعة
الأيام الباقية من شهر آب و...

عاد تقربياً كل الأصدقاء، والأصحاب، والرفاق، والمعارف وزملاء العمل من أماكن ما لوحthem فيها الشمس، وأرادوا اللقاء، وتبادل الانطباعات. أما هو، ديمما⁽¹⁾ فقد أمضى الصيف كله قاعداً في المدينة. طبعاً هو لم يبق قاعداً طوال الصيف، ولكن ببساطة، إذا أمضى الشخص الصيف بطوله في المدينة، حتى ولو لم تكن أيامه خالية من المتعة أو الفائدة، فإنهم مع ذلك يقولون عنه إنه "كان قاعداً". وهكذا كان ديمما يقول للجميع: أي إجازة هذه! لقد أمضيت كل الصيف قاعداً في المدينة.

وكان ديمما في أثناء ذلك يتهدّي ويلوّح بيده بسرعة، ويبعد وجهه حزيناً.

كان قد أرسل عائلته منذ بداية شهر تموز إلى أماكن أخرى: الابن الأكبر إلى المخيم الدولي، كي يتمكن هناك من ممارسة اللغة الانكليزية بشكل عملي، أما الزوجة والأبنة فقد أرسلهما في البداية إلى الأهل (أهلها هي) في الشمال، وبعدهن إلى البحر، في الجنوب، إلى مكان كانوا قد ذهبوا إليه معاً مرات عدّة. أما هو فقد بقي في المدينة للقيام ببعض الأعمال.

في الواقع كانت هناك أعمال، وكان سبب البقاء في المدينة و العمل فيها لبعض الوقت سبباً وجيهأً، ووجيهأً جداً، ولكن بحلول منتصف شهر تموز كانت قد انصهرت المدينة بشكل كامل من الحر الشديد، فلم تحل أية مسألة، وتجمدت الأعمال التي كان قد خطّط لإنجازها في الصيف. كان من الحماقة أن يخطّط لهذا الكم من الأعمال للصيف. فأغلبية الناس، الذين يتعلّق بهم حل عدد كبير من المسائل، سافروا إلى أماكن مختلفة، أما أولئك، الذين بقوا، فقد كانوا متعبين، غاضبين أو كأنهم قد راحت أبصارهم وامتلأت آذانهم بالطنين من القيط وتأثير الكهرباء الساكنة المتجمعة حتى فصل الصيف.

وقع ديمما في حالة التراخي عن العمل بحلول نهاية شهر تموز، في حالة من التراخي الصيفي الغريب، حيث تزحف الأيام ببطء مُضْنٍ، أما الوقت فيطير بسرعة عصية على الإدراك.

⁽¹⁾ ديمما: تصغير اسم ديميتري (المترجم).

في البداية استلقى ديمًا لأيام عدة على الأريكة، وراح يُقلّب في القنوات التلفزيونية ذهاباً وإياباً من دون توقف، ليقف على إحداها، ثم على أخرى... وبعدئذٍ يُقلّب من جديد. وعندما كان يُوقَّف في العثور على فيلم قديم ما، معروف من قبله منذ الطفولة، كان يُصْفِق براحتيه ويفرك يديه، ويرتّب عُشَّه، على الأريكة التي كانت قد أصبحت بمثابة عش له. ثم يهرب إلى المطبخ ليغلي الشاي ويُقطّع بسرعة الشطائِر الأكثَر ضرراً للصحة، والتي هي الألذ طعاماً. فالأفلام القديمة، والشطائِر، والشاي ذو السكر الزائد كانت تجلب له سعادة حقيقة عظيمة. لم يشعر بمثل هذا الشعور منذ زمن طويل. وفي هذه الحالة كان يشعر بالسَّكِينَةِ!

مع اليوم الثالث من هذه السَّكِينَة أصبح يفقد الإحساس بالوقت الذي يكون فيه من اليوم. كان يستغرق في النوم قبيل الصباح، ويستيقظ في ساعة متأخرة نهاراً. يستيقظ ويصغي إلى صخب القيظ القادم من فناء الدار. وعندما نفذ كل شيء في البراد، صار ديمًا الجوع ليوم كامل تقريباً. بدا له الخروج من البيت أمراً لا يُطاق. وظل مدة طويلة يؤجل ذلك.

لم يحلق ذقنه منذ فترة طويلة، لكن الحلاقة جلبت له فجأة الارتياح. بعدئذٍ اغتسل بتمهل بالغ، وارتدى ملابسه، ثم ذهب بعد ذلك إلى السوبر ماركت... وهو يشعر بالارتياح. وتَبَضَّعَ أَكْواماً من كل شيء، عندما عاد من السوبر ماركت، لم ينقض على الطعام، ولم يندفع إلى اختطاف لقمة من هنا ولقمة من هناك بعصبية، بل قام من جديد بسرور غير متوقع بتتبظيف وترتيب الشقة، وجلى الأواني، ورَتَّبَ كل شيء بعناية في البراد. بعدئذٍ حضر لنفسه على مهل طعام الغداء والعشاء في آن معاً (بمعنى أن ديمًا لم يتناول طعام الغداء بعد، لكن الوقت كان مساءً). حضرَ الطعام، أصدر الراديو صوتاً عذباً... فتح ديمًا زجاجة النبيذ، تطايرت في الرأس كلمات ما هادئة، كلمات غير متناسقة مثل: "ليس شيئاً، أو 'نعم، هكذا...'، أو 'هذا لي'. وبينما كان الطعام يُشْوى في الفرن، شرب ديمًا كأسين من النبيذ. وكان لهما أثر رائع على مزاجه. تناول جهاز الهاتف على الفور واتصل مع أهله، بعدئذٍ اتصل بزوجته في الجنوب. قالت الزوجة: كل شيء جيد جداً، ولكن لم يحالينا الحظ مع الطقس فقط. ثم

أخذت الابنة السمعاء وقالت: أنا أستجم جيداً، وأكل جيداً وبشكل عام كل شيء جيد. ورداً على سؤال ديمى: هل اشتاقت لوالدها؟ قالت الطفلة بسرعة: اشتقت.

مباشرة بعد هذا الاتصال حاول الاتصال بإحدى معارفه، ولم يُوفقْ، واستكان بشكل نهائي.

كان كل شيء جيداً. بل جيداً جداً. كانت تخطر على باله فكرةً بشكل دوري: "يا، الأعمال متوقفة، كان يجب أن..." هنا كانت ترد الحجج مباشرةً مثل: "تمهل، تمهل..." أو "أنسيت أننا في الصيف!".

الشيء الوحيد، الذي كان يزعجه هو الحر. و حتى ليس الحر بحد ذاته، إنما، بمعنى أن الجو كان خانقاً، ويسبب التعرق... الخ، وكان الحر مزعجاً لأنه ثابت لا ييرح...

في الصيف الماضي أمضى العطلة مع عائلته على شاطئ البلطيق. كان أصحابه يقولون له: إلى أين أنتم ذاهبون؟ الأمطار لا تقطع هناك ، والبحر بارد. جميلٌ، لكن الحظ حالفنا من جهة الطقس! وهكذا كان ممتعاً أن تعرّض جسمك للشمس على الشاطئ أو أن تجلس تحت مظلة في مقهى وتشرب البيرة، وفي المساء شاهد الأخبار، وتعرف أن الأمطار في مدینتك لا تكشف عن المطول، وأن ثمة عواصف في الجنوب، أما في اليونان فقد هطل البرد.

كم كان من الجيد والصحيح فيما لو كان الصيف داكناً ولمبدأ بالغيوم. عندئذٍ ما كانوا ليقولوا في التلفاز إن الماء في الأحواض الموجودة في الضواحي أدقّ من مياه البحر الأسود، وإن المسابح التي افتتحوها على شواطئ خزان المياه القريب لا تقل روعةً عن أفضل المسابح الأخرى المشابهة.

كانت تأتي له دعوات بشكل متكرر من الخارج... دعوات للسفر إلى دارة صيفية يقيم فيها أحد الأصدقاء، أو للذهاب مع أحدهم لصيد السمك. كان ديمى يختلق أعداراً مختلفة ولم يذهب إلى أي مكان، فالسکينة، التي دهمته فجأة كانت أعمق، وأكثر قيمةً وأهم من أية نعمة من نعم الصيف. لكن لو هطلت أمطار مكثفة، باردة، وكانت السکينة أعظم. وكانت سکينة صافية كالبلور!

كم يؤسفنا هذا الطقس المزعج دائمًا! بقدر ما يذكر ديمًا كانت علاقاته المتبدلة مع الطقس دائمًا مزعجة. في الأيام الأخيرة من شهر أيار، عندما كان من الصعب جداً إكمال التحضير للامتحان والتقدم إليه ، كان الطقس رائعاً. كان دائمًا منعشًا ، دافئاً ، لكنه ليس حاراً... وكل شيء كان يُشتهي. لكن ما إن كانت تبدأ العطلة-حتى تبدأ الأمطار ، والريح ، والزكام. وما إن تصل إلى البحر -حتى يفاجئك على الفور تحذير من العاصفة البحرية- مطر -ريح. وهكذا دائمًا.

كان يتذكر كيف أمضى مرة نصف فترة الصيف عند عمه في الريف ، ولم يذهب ولا مرة إلى صيد السمك ، على الرغم من أنه جلب معه سنارة رائعة. كانت البحيرة قريبة ، لكن زوج عمه قال له: إنه سيذهب للصيد ، إن لم تكن هناك ريح. ولا يوجد أي معنى للذهاب ، إن كانت هناك ريح. قال العم فوفا⁽¹⁾ : " انظر ، هل ترى تلك الشجرة ، إذا كانت صباحاً ثابتة لا تتحرك ، هذا يعني ، أنه لا يوجد ريح. خذ السنارة ، أيقظني ، وكل السمك لنا. أما إذا كانت تهتز ، إياك أن تجرؤ وتقرب مني ، سأستمر في النوم ، ولن نذهب إلى أي صيد ". بقي ديمًا ينظر إلى تلك الشجرة نصف فترة الصيف. كان يُخرج سنارته كل يوم ، ينظر إليها فقط ، ثم يعيدها إلى السقية. كان يحرف كل يوم تقريباً من أجل الدود وينظر إلى الشجرة. كانت الشجرة في المساء ثابتة دائمًا لا تتحرك. وكان ديمًا ينهض في الليل للتبول ، يخرج إلى مدخل الدار ، وينظر من خلال ضوء القمر كيف يبدو رأس الشجرة الثابت قاتماً على خلفية النجوم الصيفية. وكان قلبه يكاد يتوقف عن الخفقان من الفرح ، فيعود إلى سريره وينام ، ويسرع يشهق بعمق ويزفر محدثاً ضجةً... أما في الصباح فكان يستيقظ قبل الجميع ، يهروء إلى مدخل الدار... هناك ، حيث كان يبدأ شروق الشمس ، فإذا بالسحب المطرة قد تجمعت ، والشجرة تهتز من الأعلى وتهتز معها كل أوراقها. وكان ديمًا ينتظر لبعض الوقت ناظراً إلى الشجرة ، ثم يكف قلبه بعد ذلك عن الخفقان. كان يتجمد من البرد ، ويبدأ المطر يهطل رذاذاً ، فيذهب ديمًا إلى سريره ويبكي

⁽¹⁾ فوفا : تصغير اسم فلاديمير (المترجم)

بصوت خافت. بعد ذلك يستيقظ من النوم متأخراً، ويقضى ذاك اليوم قلقاً أحياناً وفريحاً أحياناً أخرى. لكن حتى هذا الوقت، عندما كان يخرج في الصباح باكراً إلى أي مكان فيهأشجار، كان ينظر دائماً إلى قمة أعلى شجرة موجودة، كان ينظر من دون هدف... فقط ينظر، كما في ذاك الوقت.

بعد ذلك هبت على المدينة عاصفة هوجاء وهطل مطر غزير. كان المطر
غزيراً وخلال نصف دقيقة كان قد فات الأوان للهروب إلى مكان يقي من البلل
. طال البلل الجميع. وكانت العاصفة قوية جداً، وقفز الرعد يصم الآذان.
وباختصار، تأكد دينا أنه لا داعي للتحقق من صدقية شعوره بالسكينة. في
اليوم التالي يقى الطقس رائعاً طوال الوقت، ولم يخرج دينا من البيت.

السکینة! كانت تهيمن بقوة لدرجة أن ديماء أحجم حتى عن شرب البيرة. لم يكن يشتهيها. كل شيء كان ساكناً. وكانت تخطر بباله أفكار غريبة ومسلية. تدور في رأسه ببطء ثم تذهب. بعد المطرة الغزيرة فكرَ بترو وتلذذ: "لو كنت متتبئاً جوياً، لكنت قدّمتْ دائمًا حالة الطقس نفسها—هطلولات في أماكن متفرقة. فهي الصيغة الأكثر ملائمة وشمولاً. فإذا وقع الرء تحت المطر أو الثلج — يفكر: آ... هذا من الأماكن التي فيها هطول، أما إذا لم يقع لا تحت المطر، ولا تحت الثلج — فإنه يفكر: هذا من الأماكن الأخرى. وهذا كل شيء. وكل ساطة".

كان ابنه يتصل بشكل دوري من مخيمه، وكان على ما يبدو راضياً. أما أهله فلم يكونوا يغادرون دارتهم الصيفية.

وعندما كان ديمًا ينجح في الاتصال بزوجته وابنته، لم يكن يسمع منها سوى الكلمات المُطْمِئنة. طمأنينة وسكونية.

هطلت الأمطار لأيام عدة في بداية شهر آب. ففرح ديمًا وقضى هذه الأيام في الحد الأقصى من السكونية. كانت الأمطار قوية، دافئة... ثم انقطع المطر وظهر الفطر. كان الأهل يتكلمون عبر الهاتف بشكل دائم حول ذلك، وحتى في التلفاز المحلي أذاعوا عن انتشار الفطر بكميات لم يسبق لها مثيل، وأوصوا بعدم جمع غير المعروف منه وعدم شراء الفطر المُعَلَّب الذي لا يُعرَفُ مصدر إنتاجه.

لم يذهب ديمًا إلى الغابة منذ زمن بعيد. وكان يحب جمع الفطر، ويستهويه السير في الغابة بخطوات متأنية والعنور فجأة على فطر ما بين الأعشاب وأوراق الشجر والظلال المشابكة. فمنذ لحظة فقط كان هذا الفطر يمتزج مع كل ما يُصْنُرُ حفيهاً وصريراً تحت القدمين، وفجأة.. هوب... هذا فطر! ولا تلبث أن تتحنى بيته وترکع على ركبتيك بجواره، وتتفحص ما حولك بانتباه...

كان ديمًا يحب هذا. لكن في هذه المرة انتصرت السكونية. وكانت الغلبة للحجج التي خطرت له، مثل: "أين سنذهب بهذا الفطر؟"، "أنا أعرف بحر الفطر هذا!" و "نعم، الناس الآن في الغابة أكثر مما بالبازار في يوم البazar". بقي ديمًا في البيت وقرأ قصتين بوليسيتين ورواية نسائية، كان قد وجدها في الكومودينا بجانب سرير زوجته.

شعر ديمًا، بأنه سمن قليلاً بهذه الفترة التي قضاها من دون عمل... ولكن ليس بشكل ملموس، بل بقدر ضئيل جداً.

يشارف شهر آب على النهاية، ومن المفترض أن تعود الزوجة والولدان قريباً. بقي الطقس على حاله جيداً، مع أنه لم يكن ممكناً الوثوق بأية توقعات. كان يمكن للصيف أن يتحول إلى الخريف في أية لحظة. يجب استغلال كل يوم ذي

طقس جميل من الصيف الموشك على المغادرة. أما ديماء فلم يستغله. فقد انغمس في السكينة. لم يحلق شعره ولا مرة خلال فترة الصيف.

اتصل غوشًا^(١) قبل موعد وصول زوجة ديماء وابنته من الجنوب بيوم واحد.

- آلو، مرحباً، - قال غوشًا بتعجب عندما رفع ديماء السماعة:
أنت عدت؟ أنا، اتصلت هكذا معتمداً على الحظ. إذاً أنت أصبحت هنا.
كيف استجميَّت؟

قال ديماء متنهداً:

- أي استجمام هذا! أمضيت الصيف كله في المدينة. وهكذا سنستجم
بشكل ما في مرحلة قادمة. وماذا عنك؟

تعجب غوشًا بصدق وصراحة:

- أنت كنت هنا؟ - نحن كنا واثقين بأنك سافرت، لم يصلنا منك لا
علم ولا خبر. أنا قد عدت منذ فترة طويلة.
- أين كنت؟

- أين كنت؟! لقد كنت ألومك وألعنك طوال الصيف ألم تُحَرِّق^(٢)؟
استمعنا إليك وذهبنا إلى البلطيق. وقد غمرت الأمطار كل شيء هناك. ببساطة
لم يمرّ يوم واحد ذو طقس جيد. هربنا من هناك. وكانت أنت في العام المنصرم
قد أغدقت المديح على المنطقة...

- غوشًا، غوشًا! بم أذنمتُ أنا تجاهك، ماذا أقول لك؟ لم يحالفك الحظ...
قاطعه غوشًا:

- وبالمقابل فإن الحظ دائمًا يحالفك. يقولون بأن الطقس هنا بقي رائعاً
طوال الوقت. كيف قضيت أوقاتك؟

- نعم - م - م. كانت الأعمال كثيرة. هراء عادي. أرسلت الأسرة
إلى البحر. يجب إخراج الأولاد من المدينة. - وأنت هل عدت منذ وقت طويل؟

^(١) غوشًا: تصغير اسم غيور غي (المترجم)

^(٢) تُحَرِّق : تعبير روسي بمعنى: ألم تظن أذنك اليسرى؟ (المترجم)

- منذ عشرة أيام كدت أجن من الضجر. لا يوجد أحد، الجميع سافر،
للأسف، إنني لم أعلم أنك هنا. منذ يومين عاد الكل دفعة واحدة، وهكذا
لعبنا كرة القدم في الأمس. نظرتُ - لم تكن أنت موجوداً. فاعتقدت أنك لم
ترجع بعد.

- العبتين في الأمس؟ من دوني؟ لماذا لم تتصلوا؟

- لم يكن يعرف أحد بأنك هنا...

- إن كانوا يعرفون، أو لا يعرفون، هل كان من الصعب عليكم،
فقط، أن تتصلوا؟ لعبتم من دوني - لم يتصل بي أحد! على العموم هل يصح
هذا؟!

قال غوشَا بارتباك:

- نحن كنا نظن...

فقط اطعنه ديمَا:

- لا - أنت في الحقيقة لم تظنوا شيئاً - بل ببساطة نسيتم، قل هذا، وانتهى.
هل كان دق الرقم صعباً؟

غضب ديمَا، وتآذى من ذلك. كانت مباريات كرة القدم هذه على ملعب
المدرسة تُعد من الطقوس الهامة بالنسبة إليه. وذلك ليس لأنه هو الذي شُكّلَ
هذا الفريق يوماً ما، وليس لأنه ظل مدة طويلة يربى فيهم عادة إقامة مباريات
أسبوعية، والذهاب إلى الحمام بعد المباراة، وتبادل الأحاديث المرحة، فهذا
كله ليس جوهرياً. وإنما فقط لأنهم لعبوا من دونه، ولم يتصل به أحد. لا أحد!
ولا أي شخص. أي أنهم استطاعوا أن يلعبوا من دونه، ولم يحدث أي شيء. أما
غوشَا هذا فقد اتصل مصادفةً في اليوم التالي بعد المباراة.

بعد ساعتين من اتصال غوشَا اتصلت به واحدة من معارفه القديمات.
استفسرت، هل يمكن لديما أن يتكلم أم لا، فاصدقةً، هل زوجته موجودة
بالقرب منه أم لا.

قال لها:

- نعم تكلمي، تكلمي كل شيء على ما يرام.

حكت له، كيف سافرت بالطائرة على نحو رائع إلى إحدى الجزر، وكيف استمتعت هناك براحة كاملة وأخبرته بأنها جلبت له هديةً من هناك.

قالت:

- وعلى فكرة، ديماتشكا يستحق جسمي الذي لوحته الشمس أن تلقي عليه نظرةً. وأدرك ديمًا، أنها قد شربت قليلاً وجعلتها نشوة الخمرة تميل إلى المداعبة.

سألها:

- مع من سافرت؟

وكان الجواب:

- طبعاً، هذا أمر واضح، لم أكن وحدي.

كانت المرأة فعلاً من معارفه القدامي، ولكن ليس بمعنى أنها متقدمة في السن، وهو لم يرها منذ وقت طويل، وتعجب كثيراً لاتصالها. لكن ما خدشه هو عندما قالت: هذا "أمر واضح، لم أكن وحدي". هذه الكلمات لم تشر في نفسه الشعور بالغيرة ولا حتى بالضيق والأسف لأنه لم يزور تلك الجزر، لا وإنما هذه الكلمات قد خدشت سكينته.

بعدئذٍ وخلال فترة المساء كان هناك اتصالان بخصوص العمل. لم يكن الاتصالان مخيفين ولا حتى جديرين، لكن لم يكن لدى ديمًا شيء ليقوله. لم يُشغل ديمًا التلفاز طوال ذاك اليوم، ولم يفعل ذلك إلا في وقت متأخر، على النشرة المجملة للأخبار المسائية. كانت الأخبار غير سارة، والمقصود ليس أخبار الدول الأخرى، وإنما الأخبار المحلية. خلال نشرة الأخبار التي استغرقت خمس عشرة دقيقة كان يتأمل الوجوه المتواترة للموظفين وأعضاء البرلمان مطولاً، بحيث أصبح جلياً لديه، أنهم يكذبون ولا يجري أي شيء جيد. تحدثوا قليلاً عن الرياضة، وقد فات ديمًا أن يشاهد النشرة الجوية، لأن زوجته اتصلت به وذكرتْه برقم الرحلة ووقت الوصول.

في الليلة التي سبقت قدوم زوجته لم يتمكن ديمًا من أن ينام بشكل جيد. حاول كثيراً ولم يتمكن أن يغفو. قام منذ الصباح بإضفاء مظهر الترتيب

الشكل على الشقة: مرّ المكنسة الكهربائية في أواسط الغرف والمطبخ ودسّ الملابس في الزوايا و ... الخ. بعدئذ ذهب إلى السوبر ماركت، اشتري بعض السلع والعصائر، كي يكون لديه ما يقدّمه لعائلته القادمة من سفر.

وكان القيام بهذه الأعمال يسبّب له ألماً ومشقة. ثم أجرى نحو عشرة اتصالات. الجميع عادوا من أماكن مختلفة، وأرادوا اللقاء، وتبادل الانطباعات. عندما توجه ديما إلى المطار، لم تكن السيارة على خير ما يرام. فهو لم يجلس خلف المقود منذ فترة طويلة، وقد تسرّب الغبار إلى جميع أجزاء السيارة وقلل من جودة أدائها.

الطقس كان جيداً: سماء زرقاء تبدو عالية جداً مع بعض الغيوم الصغيرة الواضحة المعالم. كما أن المدينة كانت ما تزال تعيش أيام الصيف بطمأنينة لا تشوّبها شائبة على الإطلاق. وكانت النساء، كما في شهر حزيران، يرتدين القليل جداً من الملابس. أما ديمى فقد كانت عيناه تتشبثان تارة بقوام إحداهن وتارة بقوام آخر من السائرات في الشارع. قرب مبنى المطار كانت تُفذ أعمال طرقية، وقد علا دوى المداحل والآليات الأخرى. وكان العمال الذين يعملون بالرفوش يرتدون زيهם البرتقالي مباشرة على أجسام عارية. كانت أجساد العمال تلمع من التعرق، وكان وهج الحر ورائحة الإسفلت الساخن تصفّع وجه ديمى من نافذة السيارة المفتوحة، ما جعله يتخيّل للحظة أن الصيف قد بدأ للتو.

كان المطار يغص بالناس، كثيرون منهم كانوا يغادرون عائدين إلى أماكن إقامتهم. وهناك من يودعهم. ولكن أكثر الناس كانوا عائدين من أماكن مختلفة، مسرعين لإعادة أبنائهم قبيل بداية العام الدراسي. وكان هناك من يستقبلهم. في عمق قاعة الوصول كانت الأبواب الزجاجية تدخل القادمين رحلةً تلو الأخرى. كان العائدون مُسمّرين، أسنانهم بيضاء، مسرورين. وكان مستقبلوهم يسرعون لاصطحابهم ويحملون الأطفال على الأيدي ...

رأى ديمى شخصاً من معارفه يقف لاستقبال أحد ما. وكان هذا الرجل من معارفه القدامي ويسكن في منطقة بعيدة، ولذا لم يستطع ديمى حتى أن يتذكر اسمه.

- سأله الرجل: من تستقبل؟
- عائلتي... عائدون من البحر.
 - وأنت أين كنت؟
 - نعم - م - م! لوح ديماء بيده دون اهتمام - أمضيتك كل الصيف قاعداً في المدينة! وأنت أين اسمريت هكذا؟

فقهه الرجل وقال: أنا؟! - أنا على السطح. أمضينا الصيف أنا وابني نكملاً بناء دارتنا الصيفية. وأرسلت زوجتي إلى الجنوب. والآن أستقبلها. كيف حالك أنت؟

- عن أي حال تتكلم؟! ما هو الصيف ينتهي، وأنا قابع في المدينة. على العموم لم يُلح لي أن أستجم.
- حسن، إلى اللقاء.
- آها، صحبتك السلامة!

وشد كل منهما على يد الآخر. بعد خمس دقائق رأى ديماء صاحبه وبيديه حقيبتان كبيرتان، كانت تمشي خلفه امرأة مشوقة القوام ترتدى معطفاً فاتح اللون. وكان صاحبه يمشي مبتسمًا بينه وبين نفسه.

فجأة أصبح ديماء غير مرتاح، لأنَّه كَذَبَ على الشخص الذي يعرفه معرفة سطحية. لماذا قال له إنَّ أموره كانت سيئة في الصيف. لم تكن أموره في الصيف سيئة. ولماذا افترى هكذا على سكينته الصيفية. أجل، ربما لن يتكرر عنده مثل هذا الصيف الجميل أبداً.

تأخرت رحلات كثيرة لأسباب مختلفة. وتم تأخير الرحلة التي كان ينتظرها ديماء، لمدة ساعتين. الذهاب إلى المدينة ثم العودة على الفور إلى المطار ليست فكرة صائبة. تضايق ديماء، وراح يتجول، ثم أغفى في السيارة... بعدئذ أعلنوَّا أنَّ الرحلة ستتأخر لساعة أخرى. هنا فترت همة ديماء وحمدَّ كلياً. فكرَ: "ها... هذا آخر يوم في الصيف، وماذا؟".

اشترى صحيفةً، لكنه لم يستطع القراءة. لم يعد أي شيء يختلج في داخله، وشعوره بالسكينة لم يغادره بعد.

اشتاق كثيراً لزوجته وابنته، واشتاق لابنه، الذي كان يجب أن يصل بعد يومين. اشتاق، لكنه كان يفكر في هذا وقد تهدل وجهه وانحنى رأسه قليلاً نحو اليسار. حتى أن ضجة المطار قد تراجعت إلى مكان ما...

استقبل عائلته. اختطف الطفلة ورفعها عالياً بين ذراعيه الممدودتين إلى آخر مدى. ثم قبلَ زوجته. انتظروا الحقائب، كانت الابنة تتكلم من دون انقطاع، وكانت تُريهم شيئاً ما حتى أنها رقصت. قالت الزوجة: إنهم عانتا كثيراً بسبب هذا التأخير الفظيع. حاول ديمًا أن يستمع باهتمام... لكنه في الواقع كان يستمع إلى السكينة التي بداخله. كيف هي هناك؟ وهل ما زالت موجودة؟

عندما اقتربوا من المدينة. غفت الابنة على الكرسي الخلفي. نامت بوضعية لا يتصورها الإنسان الراسد، كانت الزوجة تُعَرِّد ما يجب عليها القيام به في اليوم التالي. كان واضحاً، أنه عليهم أن يذهبوا في الصباح لشراء حذاء لابنها من أجل المدرسة وأشياء أخرى كثيرة. وكان ديمًا يهز رأسه ويتسنم ويفكر... لا، لم يكن يفكر حتى، بل كان ينظر في عيني سكينته ويحاول أن يتذكر العينين اللتين من خلالهما كان في وقت ما ينظر إلى العالم ويشعر بالحبور. أراد أن يتذكر هاتين العينين في برهة الوداع.

عندما اقتربوا من البيت، كان قد حلَّ الظلام تقرباً.

قالت الزوجة: واو، يا لها من مقاعد طريفة قد وضعوها هنا، يا سلام! ما أبدعها!

نظر ديمًا وفعلاً رأى مقاعد جديدة عند المدخل. متى يا ترى وضعوها؟ لم يلاحظها ديمًا من قبل. ولكنه أجاب مباشرة: نعم، نحن هنا لم نهدر الوقت سدىً.

قبلَ زوجته، بعدها أخرج ابنته من السيارة بتمهل وعناية، وأخذت الزوجة حقيبتي السفر من صندوق السيارة. ثم توجهوا إلى المدخل. كانت الابنة قد تعرقت بالكامل خلال نومها. ضمَّها ديمًا إلى صدره، وتدلَّ جسمها بالكامل نحو الأسفل. كانت ثقيلة وكبيرة. وكانت تبعث من شعرها رائحة الشمس الحارة، والريح والبحر.

قال ديمًا لنفسه من دون أن يصدر صوتاً:

دافتة... - حبيبي.

بينما كانت الزوجة تفتح باب المدخل، نظر ديمًا بسرعة إلى الفناء. رفع عينيه ونظر إلى قمة شجرة القيقب الضخمة التي تعلّت فوق أشجار البتولا والغبيراء. كان شجرة القيقب عاليةً... عالية.

على خلفية السماء التي أظلمت كلياً تقريباً، كانت شجرة القيقب تُرى واقفة من دون أي اهتزاز. غمزها ديمًا بعينيه، ثم أدار وجهه واجتاز المدخل وهو بالكاد يتسم مودعاً....

د. حسن حميد

مراجعات

دوبروفسكي

رواية الصراع بين الظالم والمظلوم

تعد رواية (دوبروفسكي) واحدة من أهم الروايات الروسية التي كتبها الأديب الروسي الشهير ألكسندر بوشكين. (1799 – 1837) وذلك لتأثيرها الجم في السرد الروسي طوال أربعة عديدة، ولأنها تصور فظاعة ظلم الإقطاع، وعذاب الفلاحين، وسوء الحياة الواقعية الروسية في ظل معادلة لا عدالة فيها تقول: كل شيء للإقطاعي، ولا شيء للفلاح.

كتب بوشكين هذه الرواية سنة 1833، لكنها لم تنشر إلا بعد وفاته بأربعة أعوام، أي في سنة 1841، ولكن إشعاعها الأدبي امتد حتى فرش ظلّه على تجارب أدبية كثيرة، ومنها تجربة غوغول (1809 - 1853) في روايته الشهيرة (النفوس الميتة) وتجربة تولستوي (1828 - 1910) في روايته (البعث) حيث هو الصراع، على أشدّه، ما بين الأغنياء من جهة، والفقراة من جهة أخرى.

ولد بوشكين سنة (1799) لأسرة قريبة من القصر والقياصر في آن معاً، لذلك درس في معهد خاص مع ثلاثين من التلاميذ المختارين من أبناء الطبقة الراقية لكي يكونوا عماد السلك الدبلوماسي الذي يشرف عليه القياصر ويرعاه مباشرة!

كتب بوشكين إبداعاً أدبياً صادقاً ورائعاً في مجالات كثيرة منها النثر (القصة القصيرة، والرواية، والمسرحية، والمقالات، والنقد الأدبي) ومنها أيضاً الشعر، وقد كان صاحب حظوة ومكانة وريادة فيما معنى النثر والشعر!

لعبت الظروف الصعبة لعبتها وهي تناور حياة بوشكين وتعصف بها منذ يفاعته وهو طالب في المعهد إلى أن كتب شعراً قرّظه الشعراة الكبار، كما لعبت الظروف لعبتها في شبابه فأبدت تهوره وهو يعصي أوامر القياصر أو يخرج على التعليمات والأوامر الإدارية الناظمة لحياة المعهد الداخلي، ولعبت لعبتها كذلك في أثناء حبه لفتيات كثُر تحلق حوله، ولم يجن من علاقته بهن سوى الحرائق! وفي أثناء زواجه الذي دافع عنه، دفع التقوّلات التي طالت زوجته سنوات طوالاً، كان ضحية لها في مبارزة ظالمة، كما لعبت الظروف لعبتها مع أدبه الذي لم يدر عليه المبالغ المادية التي تجعله يعيش حياة سعيدة مع زوجته وأولاده، كما لعبت لعبتها مع حياته وتقلبات مزاجه مرة ثانية حين نُفي إلى البعيد بعيداً بسبب كتاباته التي لم يرض عنها القياصر فعاش في أمكنة متعددة كي لا يكون صاحب تأثير في مدينتي (موسكو) (بطرسبورغ). ولعبت

لعلتها أيضاً وهي تبدي ميوله السياسية المنادية بالحرية والديمقراطية، وهذا ما لا يتناسب وأحوال القصر والقيصر في آن. توفي بوشكين سنة 1837 على إثر مبارزة ظالمة دفاعاً عن شرف زوجته التي تقاذفتها القولات السود، والتي اتهمت بالخيانة.

تصور رواية (دوبروفسكي) الحياة الإقطاعية وآثارها القاتلة، وممارسات الإقطاعيين الجائرة بحق الفلاحين، والظلم الذي يطول الحياة الروسية بكل وجهها ومناحيها، كما تصور الحرية والمواجهة والوقوف بندية كاملة تجاه الإقطاعي طلباً للعدالة الاجتماعية.

لب الرواية يدور حول حياة الإقطاعي الفظ (ترويكورف) الذي يمتلك مساحات واسعة من الأراضي، مثلما يمتلك عدداً كبيراً من الأقنان الذين يعملون في الأرض بعيداً وأجزاء، وله العديد من النساء والمحظيات اللواتي يجالسهن مساء وهو يتعاطى الخمور.

ولديه قطعان من الماشية، وعدد من الرعاة، وأكثر من (400) كلب، وقطيع آخر من الحمير، وعدد كبير من الخيول. كان سيداً في محطيه، الجميع يطلبون رضاه، ما عدا الضابط المتقاعد (دوبروفسكي) الذي كان من أصحاب الأموال، ولكنه لا يمتلك الأموال التي يستحوذ عليها (ترويكورف) وكلاهما أرمل ول (دوبروفسكي) ابن شاب يعمل في الحرس الوطني، واسمها (فلاديمير) ول (ترويكورف) ابنة شابة جميلة اسمها (ماشا)، وكثيراً ما كان والدها يردد بأنها ستكون من نصيب (فلاديمير) ابن الضابط المتقاعد (أندريه دوبروفسكي) لكن الأخير كان يود أن يأخذ فتاة فقيرة من طبقته، لابنه (فلاديمير) ويصريح بذلك الإقطاعي الكبير (ترويكورف)، فيقبل بهذه الصراحة ويضحك، ظناً منه أن (دوبروفسكي) يمازحه. وقد كانت العلاقة بين الاثنين جيدة إلى أن تعرض (دوبروفسكي) إلى إهانة من مدرب كلاب

الإقطاعي (ترويكورف)، فانعزل بعيداً ولم يعد يحضر مجالس الإقطاعي (ترويكورف) فأرسل الأخير إليه من يعلمه بأنه يدعوه إلى حضور مجلسه، لكن (دوبروف斯基) رفض الدعوة، وطالب بأن يعتذر مدرب كلاب الإقطاعي عن الإهانة التي ألحقها به، وبعدئذ، سيكون لهرأي، أي (دوبروف斯基) فإما أن يقبل الاعتذار أو لا يقبله. ولهذا السبب نشأ الخلاف بين الرجلين ونما إلى حد العداوة وذلك لأن (دوبروف斯基) قبض على اثنين من رجال الإقطاعي (ترويكورف) وهما يقطعان أشجاراً واقعة في أملاكه، فسجنهما وجلدهما، وأخذ خيولهما غنيمة. وهنا أراد الإقطاعي الكبير (ترويكورف) الانتقام. فأعلن أنه سيشن هجوماً كبيراً على قرية (دوبروف斯基) ويدمرها تدميراً نهائياً، لكنه، وقبل أن يفعل أي شيء استشار قاضياً، فسأل القاضي إن كان (دوبروف斯基) يمتلك مستندات تمليلك فقال الإقطاعي (ترويكورف) إنه لا يمتلك مستندات التمليك، لكن الجميع يعرفون بأن والد (أندربيه دوبروف斯基) اشتري القرية من جد (ترويكورف) وأن بيت الوالد احترق واحتبرت بداخله كل المستندات التي كانت بحوزته. وهنا قال القاضي، بإمكان الإقطاعي (ترويكورف) أن يستعيد القرية عن طريق القضاء، وحين عرف (دوبروف斯基) الأمر المهول، والكيد المرتب ضده، سقط ميتاً. وحين علم ابنه (فلاديمير دوبروف斯基) بما حصل لوالده، انتقم لأبيه فحرق البيت الذي أقام فيه القضاة الذين حكموا بأن قرية والده تعود إلى ملكية الإقطاعي (ترويكورف)، ثم فرّ هارباً، فألصقت به تهمة اللصوصية، وبذلك غدا مع جماعته من قطاع الطرق المطرودين من نعمة الحياة الاجتماعية. وراح (فلاديمير دوبروف斯基) الابن يتحين الفرص للانتقام من الإقطاعي (ترويكورف) شخصياً، وقد وقعت الفرصة بين يديه حين عرف، من خلال المتابعة، أن أستاذًا لغة الفرنسية يود التوجه إلى بيت (ترويكورف) من أجل أن يعطي ابنته دروساً في الفرنسية، فاتفق معه على أن يعطيه الأستاذ أوراقه الرسمية وبطاقةه، مقابل مبلغ كبير من المال، أي أن يتقمص شخصيته، من أجل أن يقوم هو بالمهمة الموكلة للأستاذ. وهذا

يدخل (فلاديمير دوبروفسكي) إلى بيت الإقطاعي (ترويكورف) ويشرع في إعطاء ابنته الدروس الفرنسية، وسرعان ما وقفت الفتاة الجميلة في حب أستاذها، ولكن والدها كان قد اتفق مع أحد الأمراء على أن يزوجها إياه، فعقد قرانها عليه في أثناء غياب (فلاديمير دوبروفسكي) الذي صارحها بهويته حين وثق من حبها، وقد حاولت الفتاة رفض الزواج من الأمير مرات عدة، لكنها في نهاية المطاف أجبرت على الموافقة! وكان باستطاعة (فلاديمير دوبروفسكي) أن يخطفها، وأن يقتل الأمير، وأن يحرق بيت والدها، وقريته، لكنه، وبسبب حبه لابنته (ماشا)، ترك المنطقة كلّها، وودع رفاقه الذين أثروا برفقته، وسافر إلى بلد مجاور!

لقد أراد بوشكين أن يصور العطب الذي وقع على الحياة الروسية حين بذقّة الإقطاعي ونفوذه الطاغي، وصورهما وهما بكامل شرورهما! وكذلك حين صرّّح قوة روح التمرد التي لم تنجح بسبب غياب الأهداف الحقيقية، وفساد القضاة بسبب مغريات المال. وفي المال، تتزوج (ماشا) من أمير لا تحبه، ويترک (فلاديمير دوبروفسكي) قريته، وبلده، ويعيش حياة صعبة في بلد مجاور، وتقطعه أخبار حبيبته (ماشا) عنه، ويدخل الحب بينهما، بفعل كُرّ الأيام وتتاليها، ولكنه لا يموت! فالظروف الظالمة حكمت على الحب بأن يتلاشى وينطفئ رويداً رويداً بسبب حضور سطوة الإقطاعي (ترويكورف) وسطوة الزوج الأمير، وهي سطوة مضافة حالت بين العاشقين، وقطعت الطرق التي توصل أحدهما إلى الآخر.

إنها رواية الصراع ما بين الظالم والمظلوم وهو في صوره الجنينية الأولى! وهي رواية الطمأنينة التي عاشها إقطاع روسيا في ظل الهمنة التي اكتسبوها بقوة القانون، وهي رواية المخاوف الكثيرة التي عرفها الفلاحون الأجراء، والملّاك الصغار، في ظلّ غياب الرؤيا الحقيقية للأهداف المنادية بالخلاص من

الإقطاع، وغياب مفاعيل القوة المساندة لهم من أجل نسف بنية الإقطاع من جذورها!

هذه الرواية (دوبروفسكي) ستظلُّ نبعة الأدب الروسي التي جاءها كتاب روسيا جمِيعاً ليرووا من مائتها العذب، وقد تجلَّ ذلك من خلال الروايات التي كتبوها، وفيها بدت الطيوف الساحرة التي هي شديدة النسب إلى رواية (دوبروفسكي)، لا بل إن طعوم هذه الرواية كانت حاضرة بقوة في روایاتهم، وبذلك تجلَّت أبوبة بوشكين للأدب الروسي بضفتيه: النثر، والشعر معاً!

جنكيز إيتماتوف

والكلب العجري الذي يرشد الصيادين

الكاتب القرغيزي المعروف (جنكيز ايتماتوف) 1928-2008 من الأدباء الذين تميزوا بعالم خاص في كتاباتهم فباتوا يعرفون به. وعلى الرغم من أنه فرض نفسه كروائي قدير منذ صدور روايته الأولى (جميلة) 1958 التي حظيت بالترجمة والشهرة عقب صدورها، فإن طريقته التفردة تشكلت مع روايته (وداعا يا غولساري) التي كان من أبرز معالمها الحصان (غولساري) الذي ركض بين سطورها مهرأً فتياً جميلاً، حتى شاخ ومات هزيلاً على قارعة الطريق.

وبلغت ذروة تأملاته الفلسفية والوجودية في روايته (النطع) التي حفلت بالحوارات والمناقشات عن الإله والعبادة والخير والشر - خلافاً لروايته الأخرى التي لا تتصدى للأفكار المجردة بشكل مباشر - وكانت الذئبة (إكباراً) وعائلتها الحامل لهذه الموضوعات على أهميتها من خلال استعراض حياتها وتأثيرها بحياة البشر الذين وصلت أيديهم حتى المناطق النائية. ثم نصل إلى رواية (عندما تتداعى الجبال) التي كتبها بعد انهيار عقد الاتحاد السوفييتي - وكانت قرغيزيا إحدى جمهورياته - وفيها لم تتوقف انتقاداته السياسية والاجتماعية للأوضاع القائمة في بلده، بل وفي العالم كله، فالامور لا تسير دائماً نحو الأمام، بل قد تزداد سوءاً، وهذا ما ينعكس سلباً على البيئة الطبيعية، والقيم الإنسانية، وهذه الأطروحات مثلها النمر الأرقط الثلجي (جابارس) الذي قتل بنيران الصيادين.

هذه الروايات التي أشرنا إليها آنفاً من أهم أعمال (إيتماتوف) التي وضعته في صفو أهل كتاب الرواية في العالم، باعتباره كاتباً مميزاً بأسلوبه، وأفكاره، وطريقته في انتقاء الموضوعات ومعالجتها. والمتأمل في هذه الروايات يجد رابطة مشتركة تجمعها، وهي حضور الحيوانات، بل وجود حيوان مميز - يحمل لقباً يعرف به - يقوم بدور أساسى لا يمكن الاستغناء عنه في تطور الأحداث، وردود أفعال الشخصيات، أو في حمل مقوله العمل الأدبي أيضاً، حيث تكون العلاقة مع الحيوان سبيلاً لفهم الفرد والمجتمع، ومقاييساً دقيقةً لأخلاقيات البشر، لأن طريقة التعامل مع الحيوان والنظر إليه تعكس علاقة الإنسان بالطبيعة والبيئة بمختلف مكوناتها من حوله.

وجغرافياً بلد المؤلف كان لها دور كبير في النهج الذي اختطه لنفسه، حيث تبسط مساحات لا تعرف بالحدود السياسية، وهناك تنهض الجبال الشاهقة المكاللة بالثلوج، وتمتلئ البحيرات الصافية بالماء العذب، وتتحدر الوديان الوعرة، وتمتد السهوب المعشبة. وفي تلك المساحات المفتوحة للسماء تعيش

الحيوانات المتوحشة المفترسة، والبرية الوادعة، وقطعان الخيول والأغنام التي ينتقل معها الرعاعة بحسب فصول السنة، والرعاعة غالباً هم أبطال هذه الروايات الذين يعتمدون على الحيوانات في حياتهم، وحتى إذا لم يكن البطل منهم فأصوله تعود إليهم، أما إذا كانوا غرباء عن المنطقة فلديهم مع الحيوانات قصة تروى. فلا يجمع هذا الخليط البشري غير المتجانس - أحياناً - غير الحيوانات التي قد تكون أحد المحاور الأساسية في تلك الروايات، بل المحور الأكثر أهمية وثراء وغنى، لهذا لا يعد الحيوان مجرد كائن حي تحكم به الغريرة، بل مرأة صافية تعكس صورة الإنسان في أطوارها كافة، وهنا تأتي أهمية العناية بالحيوان وتصوирه في أعمال الكاتب!.

متابع روايات (ايتماتوف) سيظن وهو يقرأ عنوان روايته (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) أن ثمة كلباً سيكون له دور كبير في هذه الرواية أيضاً. ولكن سرعان ما سيكتشف منذ الصفحات الأولى أن هذا الكلب الأبلق ليس كفيه من الحيوانات التي تعرف إليها في الروايات الأخرى: (في هذا المكان، بالقرب من خليج الكلب الأبلق، وفي شبه الجزيرة الجبلية التي تبرز في البحر بشكل منحرف ترتفع بارزة شاهقة الصخرة - الجبل، التي تذكر في الواقع، وعن بعد، بكلب أبلق راكض إلى حاجته على حافة البحر. إن جبل الكلب الأبلق الذي يحتفظ على رأسه، حتى أشد أيام الصيف حرارة، ببقعة بيضاء من الثلج، تشبه أذنا ضخمة متدرلة، ويحتفظ ببقعة بيضاء كبرى أخرى في منطقة العانة في المنخفضات الظلية، هذا الجبل كان يرى دائماً من بعد ومن مختلف الجهات، من البحر ومن الغابة) ص.8. لهذا كان هذا الكلب الذي لم يغادر مكانه قط مجرد علامة بارزة للصيادين البحارة، وفلا طيباً لأنه المعلم الأول الذي يرى من بعيد لدى عودة القوارب المحملة بالصيد.

ويفي (السفينة البيضاء) ثمة صخور تحمل بعض الأسماء، ومنها أسماء لحيوانات، ولكنها تسميات غير شائعة أطلقها الطفل الذي يلعب على بعض الصخور الصغيرة، فالحجر الغرانيتي الأحمر اسمه (الجمل الراقد) وكلما مر بجانبه يربت على سفنه وكأنه حيوان حقيقي، أما حجر (الذئب) فهو يشبه الذئب، ويبدو لهذا السبب لا يلعب معه كثيرا.

ولأن هذا الكلب الأبلق ليس أكثر من كتلة صماء نحتتها المصادفة على الشاطئ، لم يكن له تأثير يذكر في مجريات الأحداث وتطورها، ولم يؤدّ دوراً له أهمية تذكر في حياة أبطالها، ولم يحمل دلالات قابلة للتأنّيل، وذلك إذا استثنينا أن شكله علامة ثابتة في مكان بعينه، ومن هنا يأتي مسوغ حضوره لا غير. فللمكان وصورة الحسية والنفسية تأثير كبير في حياة الكائنات الحية من بشر وحيوانات في روايات (إيتماتوف) التي يظهر فيها عنابة خاصة بالطبيعة وحيواناتها. ولكن المكان أيضاً غير معهود في هذه الرواية، فلا نجد التضاريس التي برع الكاتب في وصفها، فـ(إيتماتوف) ابتعد عن اليابسة التي كتب عنها بحب، كما أحبهما أبطاله، واختار البحر البعيد مكاناً لهذه الرواية.

أما الحيوانات البحريّة فلا تؤدّ دوراً كبيراً في هذه الرواية - سواء كانت من الحيوانات الحية أم الأسطورية - وبقي حضورها هامشياً إلى جانب البشر الذين أولاهم المؤلف اهتمامه الكامل، وهذا انعكّس على الفكرة العامة للعمل الروائي وشخصياته البشرية التي قامت بدور البطولة المطلقة في هذه الرواية التي احتفت بالإنسان الذي قدم أمثلة عظيمة في الإيثار والتضحية.

والغريب في هذه الرواية هو صورة الصيادين، فهم في روايات (إيتماتوف) لا يقومون بدور البطولة، بل يقومون بأدوار ثانوية. وهم عادة أنانيون وغير متعاونين، وأشرار يضمرون الخديعة، وقسّاة القلوب لا تأخذهم الرأفة بأحد. وهم جشعون

يصطادون بطريقة وحشية لجمع المال، كما في (النطع) أو مجرد التسلية واللهو، كما في (عندما تتداعى الجبال). ولكن عندما يكون الصيادون هم أبطال الرواية فالأمر مختلف تماماً، ففي (الكلب الأبلق الرا Kapoor على حافة البحر) تسقط عنهم الصفات السلبية كافة، لأن (إيماتوف) لا يمنح دور البطولة إلا للبشر الإيجابيين الذين يمكن الاقتداء بهم كمثال يحتذى. بل هؤلاء الصيادون لا يتعمدون الاعتداء على الطبيعة وحيواناتها، فهم مجرد أناس بسطاء ليس لديهم عمل آخر ليغيلوا أسرهم، وهم يتوارثون هذه المهنة عن الآباء والأجداد الذين يكن لهم الأحفاد كل� الاحترام، لهذا كان مشهد الصيد غير مستكر ومستهجن - كما في الروايتين السابقتين - بل كان من صور الواقع اليومي التي لا بد منها لاستمرار حياة البشر على الأرض الطيبة. ولا نجد سبب التفاضل يعود لوجود الفوارق بين صيادي البحر والبر، فهذا أعلى عفواً ضمن سياق الحدث الروائي فيما نظن.

رغم أن (كيريسك) يبلغ الحادية عشرة من العمر فإن الشخصيات من حوله تتسب إلى رجم أنها قامت بأدوارها الأساسية على أكمل وجه، فهو المحتفى به الذي خرج للصيد برعاية عميد الأسرة العجوز (أورغان) وأثنين من أفضل الصيادين والده (أمريلين) وابن عم الوالد (ميغون) فالرحلة الأولى للصيد لها طقوسها الخاصة في مجتمع الصيادين.

كما نلاحظ أن الرواية تفضل بالمعتقدات الوثنية الحاضرة بقوة في وعي الأبطال، وذلك يعود إلى أن الصيادين يعيشون في منطقة نائية بعيدة عن المدنية، وفي بيئه مغلقة على نفسها، وهذا يعزز النمط التقليدي من التفكير السادس الذي حاول اكتشاف العالم من حوله وفهمه للعيش فيه بطريقة أفضل، ولدفع شروره، ونيل الخير المرجو، لهذا كانوا يكرمون المكان الذي يصيدون فيه،

وهنا هي الجزيرة التي تجتمع فيها الفقمة: (و قبل أن يبحرون الصيادون لم ينسوا أن يطعموا الأرض، فنثروا قلب الفقمة المقطع إلى قطع صغيرة على نية الرب مالك الجزيرة، لكي لا يحجب عنهم هذا التوفيق في المرات الأخرى. وهكذا خرجوا ثانية إلى البحر) ص 49.

وكانت الحيوانات الأسطورية بما تحمله من قوى سحرية - كما لدى الشعوب البدائية كافية - صلة للتأقلم مع البيئة والتواصل معها بشكل أفضل، لهذا هم يعيدون أسباب وجودها غير المدركة إلى الحيوانات التي يكنون لها الاحترام، ولكن من دون قيامهم بطقوس عبادتها. فأبطال (ايتماتوف) عامة غير معنيين بشؤون العبادات، سواءً أكانت مرجعياتهم الدينية وثنية أم سماوية، ف مجال اهتمامهم الأكبر منصب على الأرض التي يعيشون عليها، ورغم ذلك ظلت تلك المعتقدات البسيطة المتوارثة حاضرة في نفوسهم كحقيقة الأشياء من حولهم: (كانت البطة لوفر تحلق وهي تربط بصوت عال - كانت تخشى إلا تحتمل - فتسقط البيضة في لجة لا قرار لها. وأينما اتجهت البطة لوفر وأنى طارت، كانت تتلاطم تحت جناحيها الأمواج، ويمتد حولها الماء العظيم - ماء بلا شطآن، بلا بداية ولا نهاية. وأنهك التعب البطة فاستسلمت مقتعة: لم يكن في العالم كله مكان تبني فيه عشها. عندئذ حطت البطة لوفر على الماء نزعت من صدرها ريشة ونسجت منها عشا. ومن هذا العش الطافح على وجه الماء بدأت الأرض بالتكون. وشيئا فشيئا توسيع الأرض، وشيئا فشيئا صارت تؤمها المخلوقات المختلفة. الإنسان فاق كل هذه المخلوقات، تكيف مع الثلج إذ استخدم الزحافات، ومع الماء إذ صار يبحر في القوارب، صار يصطاد الحيوان ويصطاد الأسماك، فيتفذى بها ويزيد نسله) ص 6-7. ولهذه البطة العجيبة نجمة في السماء ترشد الصيادين في الظلام، وبذلك تمد يد العون لهم بطريقة محسوسة. فالصيادون عندما يتبعدون عن اليابسة بحاجة إلى أشياء تشد من أزرهم في قارب صغير محاط بالماء من كل جانب.

كما يعيد هؤلاء الصيادون الذين يعيشون على أحد الشواطئ النائية نسبهم إلى السمكة - المرأة، جدتهم جميماً، لهذا يغدون لها لدى احتقالهم بدخول أحد أبنائهم بعد اشتداد ساعده إلى عالم الرجال الذين لا يعرفون غير الصيد.

والسمكة - المرأة أجمل نساء الأرض التي يحلم كل الصيادين بالاجتماع بها حتى العجوز (أورغان) الذي عاش معها زهوة الحب في الحلم لم يفقد الأمل بالاجتماع بها، وظل يفكر فيها حتى آخر يوم في حياته.

ونجد أن الحيوانات - الأسطورية والحقيقة - لا تقدم المساعدة للبشر حين يكونون في أمس الحاجة إليها، فالصيادون الذين ضاعوا في سحابة ضبابية وسط البحر ينتظرون بلا جدو (البومة آغو كوك) التي تتمتع ببصر حاد يمكنها من الرؤية رغم سوء الطقس، لهذا فهي الطائر الوحيد الذي يرشد الصيادين التائهيين في الضباب حيث تتغدر رؤية النجوم، لأنها تطير بخط مستقيم نحو الجزر المجاورة لاصطياد الفقم الصغيرة ثم تعود إلى الشاطئ. ويردد (كيريسك) التعويذة التي حفظها من أمه مراراً: (أيتها الفارة الزرقاء أعطني الماء) عندما أوشك الماء العذب على النفاذ، ولكن التعويذة الموجهة للحيوانات لم تجد نفعاً. بل أصبحت الحيوانات عبئاً على البشر في أوقات الأزمات، فقد تخلص الصيادون من الفقمة الثقيلة التي اصطادوها للتخفيف من وزن القارب لدى هبوب العاصفة.

ولم يبق أمام الصيادين الضائعين في البحر لأيام عدة سوى التضحية بالنفس في سبيل أن يعيش الآخرون، وكان أكثرهم إيثاراً العجوز (أورغان) الذي امتع عن مشاركة الآخرين الماء العذب، ثم وجد أنه لا بد من التضحية الكاملة بأن يلقي بنفسه في البحر لأنه عاش ما يكفي، ثم يلقي (ميلغون) نفسه في البحر بعدما شرب من مائه الأجاج، فلم يعد لديه القدرة على الصبر. ويتردد الآب في إلقاء نفسه وتركت ولده في القارب بمفرده، ثم يحزم أمره ويلقي بنفسه وقد نام الصبي الذي أمل بنجاته ومتابعة الحياة كما عاشها هو وجده.

لكن الطبيعة تكف عن تعنتها وتحنو أخيراً على (كيريسك) الذي بقى بمفرده في القارب المصنوع من جذع شجرة حور ضخمة، والطبيعة لا تثبت على حال، لهذا كان من الطبيعي أن يتلاشى الضباب، وتظهر النجوم في عتمة الليل، وتطير البوة فوق القارب الضائع. فتحامل الصياد الصغير على نفسه، ووجه القارب حيث اليابسة، وهو يخاطب الطبيعة من حوله: ("أثبتي أيتها الريح ولا ترحلني. لا أعرف كيف أنا لديك. كان بإمكان الشيخ أورغان أن يدلني على ذلك. لكن كوني أختي ولا ترحلني ولا تحريف، أيتها الريح، إلى اتجاه آخر فأنت تستطعين أن تثبتي طويلاً في الاتجاه الذي تشاءين. ساعدبني أيتها الريح ولا ترحلني. وسأعرف كيف تدعين، وساناديتك باسمك. هل تريدين أن أسميك رياح أورغان، باسم جدي أورغان؟ سأناديتك هكذا دائماً ريح أورغان. وأنت ستعرفيني.." هكذا كان يتحدث مع الريح التي ترافقه، وكان يقنعها بأن تستمر مانحة إياه روحها وقوتها. ولم يزح نظره عن النجمة الدليل، التي كان يبحرنحوها. قال للنجمة: "أنا أحبك يا نجمتي. إنك تقفين عالية بعيدة أمامي. أنت أكبر وأجمل نجمة. أرجوك لا تذهبين. قفي مكانك، لا تطفئي. إنني أسبح إليك. فباتجاهك طارت البوة آغوكوك. أنا لا أعرف إلى أين تطير، إلى الجزيرة أم إلى القارة. حتى لو كانت تطير نحو الجزيرة، فليكن، سأموت على الجزيرة. لا تذهبين، لا تطفئي أيتها النجمة. أنا لا أعرف كيف ادعوك فلا تغضبي على. فليس لدى الوقت لأن أعرف على اسمك. كان بإمكان أبي أن يدلني على اسمك.. وإذا رغبت سأناديتك باسم أبي، سأناديتك نجمة امرأيين، وعندما ستظهررين في السماء سأحييك واهمس باسمك، أما أنت، فساعدبني يا نجمة امرأيين، ولا ترحلني قبل الأوان ولا تطفئي ولا تختبئي خلف الغيوم..") ص 117+118. ونلحظ في مناجاة الصبي للطبيعة أنه منها أسماء أقاربه من البشر، وبذلك أقام بينها وبينه صلة قرابة وكأنه صلة الدم المقدسة بين الصيادين، وبذلك يكون التواشج بين البشر ومحيطهم الطبيعي متينا، وإن تم بسياق عفو غير مقصود.

ويعود الصياد الذي تعلم أشياء أخرى غير الصيد، وخاص تجربة يندر أن يقوم بها صياد، لاسيما في سن مبكرة. فهو بطل الرواية الذي قدم تجربة فريدة تستحق أن يكتب عنها. وانشد أغنيته التي ستعيش معه حتى أيامه الأخيرة عن الصياديين الذين عاشوا كما يجب أن يعيش الرجال، وماتوا بكبرياء كما ينبغي أن يموت الأبطال:

(كان الشاطئ يرى من هناك عند حافة البحر على شكل خط أزرق رصاصي من الجبل. لكن الكلب الأبلق أبيض الأذنين وأبيض العانة كان يسمو أعلى من كل الجبال. وصار من الممكן الآن تمييز الذؤابات المترافقية للأمواج الأبدية، عند أقدام الكلب الأبلق. صار من الممكן سماع أصوات نوارس الشاطئ. والنوارس كانت أول من تنبه إليه. وفوق الجبل كان يتصاعد دخان ازرق تبعثه بقايا شعلة منطفئة على سفح الجرف...)

أيها الكلب الأبلق الراکض على حافة البحر،

إنني أعود إليك وحيداً،

بلا اتكىشخ اورغان،

بلا أبي أمريين،

بلا آكى ميلغون. أين هم أسألني،

. ولكن أعطني، قبل ذلك ماء لأشرب) ص 119 - 120.

أما الأساطير في (سفينة البيضاء) فلم يعد يؤمن بها غير الجد الذي لم يستطع القيام بأي شيء لحمايتها، فقد فقدت الخرافات مبرر حضورها بعدما تغيرت أفكار الناس وطريقة عيشهم. فلم تعد ثمة قرية نائية ومنقطعة عن العالم بعد انتشار شبكة طرق الشاحنات ومكاتب الحزب الشيوعي في المناطق الجبلية في قرغيزيا. بينما ظلت القرية في (الكلب الأبلق الراکض على حافة البحر) منقطعة عن العالم تماماً، والسبب أنها تقع في بلد بعيد في الدائرة القطبية!.

من الجدير بالذكر أن هذه الرواية هي الوحيدة من بين أعمال (جنكيز إيماتوف) التي يموت معظم أبطالها - الصيادون الثلاثة - وعلى الرغم من ذلك شمل أمل مشرق بقوة في نهايتها، فقد نجا أصغر الصيادين الذي سيبحر من جديد في القارب، وسيستمر في العيش على هذه الأرض كما الكبار الذين ضحوا بحياتهم من أجل الجيل الجديد.

وكثيراً ما يحضر الموت في روايات (إيماتوف) لتبلغ المأساة ذروتها. ولكن قد يدع الباب موارباً لدخول خيط رفيع من الأمل من الخارج: فالبطل والحيوان يقتلان في (عندما تداعى الجبال) ولكن الحياة تنتظر الجنين الذي خلفه البطل في أحشاء المرأة التي أحب. ولكن في (النطع) تباد عائلة الذئاب، ويموت الطفل الذي لم يبلغ العامين برصاص والده بالخطأ.

أما الطفل في (سفينة البيضاء) فيختار موته دون أن يدرى، فقد ظن أنه إذا ألقى نفسه في النهر فسيتحول إلى سمكة وسيبلغ السفينة التي راقبها ساعات في المنظار وهو يظن أن والده الذي لا يعرف عنه شيئاً يعمل فيها، وترافق الحدث مع اصطياد أحد الغزلان التي عادت إلى المنطقة بعد إبادة جنسها منذ زمن بعيد، وهي أيائل (المارال الأبيض) التي كان يظن السكان الأصليون لتلك المنطقة أن لها صفة قدسية الأجداد.

وبذلك يكون موت البشر مرافقاً لقتل الحيوانات حيث تبلغ المأساة ذروتها في أعمال هذا المؤلف الذي اشتغل على رواياته بطريقة خاصة يعرف بها.

طبيعة المكان الذي تجري فيه رواية (الكلب الأبلق الراکض على حافة البحر) حتمت ألا يكون أبطالها من القرغيز الذين كتب (إيماتوف) عن حياتهم بحب يظهر في سطوره المقلقة بالحنين إلى تلك الأرض الطيبة وناسها البسطاء، فهم الرعاة الذين أحبوا الأرض وعاشوا عليها، لهذا اختار شعباً آخر من سكان الشواطئ دون أن يذكر شيئاً عن أصولهم، مكتفياً بتناول طريقة حياتهم

ومعتقداتهم بما يتاسب مع سياق الحدث في الرواية. كما أشار إلى اسم المنطقة (أوخونسكي) التي تجري فيها أحداث الرواية لا غير.

وتخلو الرواية من الشخصيات النسائية، ولا نعثر فيها على قصة حب وان فاشلة إذا استثنينا الذكريات الخاطفة لـ(كيريسك) عن الطفلة الجميلة التي كان يلعب معها ألعاباً بريئة تمهدًا للحب الموعود. وهذا أدى إلى غياب النثر المترافق الذي عبّرت به روایات (إيماتوف) لاسيما التي يقوم العشاق ببطولتها، كروايتها المبكرتين: (جميلة - شجيري في منديل أحمر) لقد كتبت هذه الرواية بأسلوب مختزل فيه تصوير واقعي صارم يتاسب مع وقائعها، وفيها تحليل عميق لنفسيات أبطالها، ورصد دقيق لمشاعرهم الدفينة وخلجات نفوسهم، وأن غابت عنها اللمسات الرقيقة التي لا تخلو منها روایاته المتقدمة أيضاً كرواية (ويطول اليوم أكثر من قرن).

أما الحيوانات فكان حضورها هامشياً - سواءً أكانت أسطورية أم حقيقة - فالبطولة المطلقة في هذه الرواية كانت للإنسان الذي صنع معجزاته الخاصة على الأرض، وفي البحر أيضاً.

وربما هذه الاختلافات - غير الجوهرية - التي وجدناها في هذه الرواية تعود إلى أن كاتبها لدى مغادرته الأرض - وان على الورق - فقد بعضاً من خصائص أسلوبه الذي تميز وعرف به، ولكن هذا لا يعني أنها اختلفت كلياً عن أعماله الأخرى، فهو لا يزال يكتب ضمن نطاق الواقعية الإنسانية، وأن صحة التعبير - وهذا المصطلح غير متداول - وان صنف نفسه كأحد كتاب الواقعية الاشتراكية، وكذلك أغلب من كتب عنه، فقد تجاوز حدودها كل الكتاب الكبار، و Ashton على القضايا الإنسانية الكبرى، وان عن طريق العمل على موضوعات قد تبدو بسيطة للوهلة الأولى، كقصة الصياديين الضائعين في قارب صغير في عرض البحر، فالقارب هنا يعادل الأرض، والصيادون الأربع يمثلون البشر كما ينبغي أن يكونوا.

* * *

ويظل لهذه الرواية (الكلب الأبلق الراکض على حافة البحر) حضورها الخاص ضمن أعمال (جنكىز إيتماتوف) وهي أشبه بـأسطورة صنعتها بنفسه، أو حكاية رواها لنا، كل الأساطير والحكايات التي لم تخل منها أي من روایاته، فهو عندما حدثنا عن الصيادون الذين أحبو الحياة، وعانوا من حصار الحياة الشرس اختياروا الموت بشجاعة لأنهم عاشوا الحياة كما ينبغي للأبطال أن يعيشوها.

قدم (إيتماتوف) لنا رواية تحفر في الروح عميقاً، كالحكايات التي نحفظها في طفولتنا وتؤثر في نفوسنا، وأساطير التي تذهلنا رغم تقدمنا في العمر، ولذلك ترك هذه الرواية في نفوسنا أثراً لا يمحى بسهولة، بل هذا شأن معظم أعمال هذا المؤلف الذي يمثل حالة خاصة في سجل الرواية العالمية.

العنوان : الكلب الأبلق الراکض على حافة البحر

المؤلف : جنكىز إيتماتوف

المترجم : عاطف أبو جمرة

الناشر : العربي للطباعة والنشر والتوزيع

ليوباردي

شاعر إيطاليا ومفكّرها الكبير

كان جياكومي ليوباردي مهمشاً على المستوى الثقافي أو على المستوى الشخصي، وذلك بسبب الأحداث الكبيرة والثقافة المسيطرة وقتها "الرومانسية" التي عارضها وعارض تلك المرحلة والثقافة في أوروبا بشكل عام. إن حالة ليوباردي كانت ثمرة تفكيره وحياته الشخصية لذلك ساهمت العزلة واحتلافاته مع الاتجاهات الفكرية والثقافية على خلق عظمته الشعرية وأصالته الفكرية اللتين لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى.

الكتاب الذي بين أيدينا (ليوباردي شاعر إيطاليًا ومفكراً الكبير) من إصدار هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (مشروع كلمة للترجمة) 2009م.

ترجمه أمارجي، وهو مترجم وشاعر سوري ولد بمدينة اللاذقية 1980، درس اللغة الإيطالية في جامعة بيروت جانبي إيطالية. حاز شهادتي ماجستير من جامعة كاتانيا وبيروت جا في إيطاليا حول التواصل الثقافي وتدوين النظرة بين دول البحر الأبيض المتوسط.

عندما ولد الشاعر والمفكر ليوباردي 1798م كانت أوروبا تعيش ارتدادات الثورة الفرنسية على المستوى السياسي، أما على المستوى الاقتصادي فكانت تجني ثمار التطورات الناجمة عن الثورة الصناعية. أما المرحلة من عام 1800 إلى 1870م فقد شهدت تراجع الأرستقراطية مقابل نشوء البروليتاريا، وترسخ الطبقة الوسطى في المجتمع.

لقد شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر، في أوروبا، انتصار الرومانسية؛ تلك الظاهرة الرحبة والمعقدة التي مستَتْ أشكال الفن جميعها مثماً مستَتْ الأفكار والسلوك، امتدت عقوداً من الزمن، واختلفت طرائقها وأساليبها في الإفصاح عن نفسها من بلد لآخر.

كانت هناك نزاعات وتناقضات بين الرومانسيين، ولكن كانت هناك أسس مشتركة بينهم، فالشعر صوت العاطفة، والخيال والوهم أساس الفن، الانطلاق نحو حرية الإبداع، إعلاء شأن الأسطورة والرمز، الكلمة كقيمة تعبيرية.

في إيطاليا برزت خلال الخمس عشرة سنة الأولى من القرن الثامن عشر النزعة التقليدية الحديثة "النيوكلاسيكية" والتي يمكن ملاحظة آثارها في أعمال مونتي وفوسكولو Monti & Foscolo، وفي أفكار مانتسوني Manzoni ولি�وباردي Leopardi بطبيعة الحال.

كان الرومانسيون الإيطاليون يركزون على واجبات الكاتب، ويولون أهمية كبيرة لعلاقة الأدب بالسياق التاريخي - الاجتماعي، فالأدب بالنسبة إليهم يمثل دوراً أساسياً في عملية التوحيد السياسي والبناء الاجتماعي خصوصاً مثل هكذا موزاييك مبني على الاختلاف الذي هو، أصلاً، السمة المميزة لإيطاليا.

حياته :

ولد جياكومو ليوباردي 1798/6/29 من أبويه، الكونت مونالدو وأدلايده أنتيشي في بلدة ركاناتي التابعة للمنطقة التي باتت تعرفاليوم بمقاطعة بونيتشيو ليكون الابن الأول يتبعه كارلو المولود سنة 1799 وبأولينا المولودة سنة 1800 لعائلة تتمي إلى طبقة النبلاء تلك الطبقة الرازحة تحت أثقال ضائقها المادية وذهنيتها الرجعية، كان الأب الذي دائمًا ما كانت علاقة جياكوموه في غاية الصعوبة كان مناهضاً لنابليون وكاثوليكيًّا محافظاً، ولم يكن لمسائل التطور الاقتصادي أن تشيه عن التشكيك بوسائله التقليدية في هذا المجال، كذلك كان الأمر مع الأم فعلاقتها بالابن كانت تتسم بالبرود والاقصاء، ما قد يبدو معتاداً بالنسبة إلى هذه الطبقة في ذلك الوقت، إلا أنه بطبيعة الحال لا يلبي حاجات فتى مثل جياكومو رقيق المشاعر ذو وعي أكثر نضجاً من سنة درس جياكومو على أستاذة خاصين اللغة اللاتينية واللاهوت والفلسفة ليسعني بذلك على إتمام دراسته الرسمية.

ما جعل ذلك يتحقق بسرعة بفضل رغبته الجامحة في المعرفة والحرية اللامحدودتين، على الرغم مما كان قد ألم به من معوقات جسدية في عام 1813 عكف وحده على تعلم اللغة اليونانية والعبرية من بعدها وقد كتب وهو في الخامسة عشرة من عمره تاريخ علم الفلك من بداياته إلى عام 1811.

قرأ ليوباردي المؤلفين القدماء أمثال دانتي وبيتاروك أو المعاصرين الأكثر إلهاماً في رأيه مثل ألفيري وقد خرج جياكومو في مقبل العمر، عن آراء أبويه ورفض كل صيغ الدين، هذا الأمر سيظل مطبوعاً في سجل حياته الثقافية مثل لعنة لا تزول.

وبين عام 1815م و1816م كتب مغناطه الشهيرة بعنون "دنو الموت"، وفي صيف عام 1817 بدأ بكتابة خواطره الخاصة بعنوان "الشدرات"، وهي تأملاته وملاحظاته والأفكار الأولى لقصائده الأوبرالية، وكتب أيضاً "يوميات الحب الأول". عكسَت هذه اليوميات تكوينه العاطفي الذي تشكل بفعل عشقه المكتوم لابنة عمه.

في عام 1818م كتب جياكومو "ما تحدث به الإيطالي حول القصيدة الرومانسية". في هذا الكتاب وقف ضد الرومانسية، وفي خريف 1828م سافر إلى روما وعاد من السفر خائباً، وبعد عودته من السفر إلى بلدته راكانتي حزيناً

غاص في قلب النواة العميقه لتأملاته الفلسفية، وكتب الجزء الأعظم من عمله "غنائيات روحية".

في عام 1827م أصدرت دار النشر استيلا عمله "غنائيات روحية" وفي العام الذي بعده أقام في بلدة بيزا وأعلن عودته إلى الشعر بنصين غنائيين هما "القيامة" و"إلى سيلفيا"

في عام 1829م واصل انتاجه الشعري في بلدته راكانتي وأنجز غنائياته "الذكريات" و"سبت القرية"، و"الهدوء بعد العاصفة"، و"الفناء الليلي لراعي متوجول من آسيا".

وفي عام 1830م سافر إلى فيرنتيسيا بدعم من أصدقائه، وهناك يقع ليوباردي في حب جديد "فاني تارجوني توستي"، وكان هنا هو الحب الثالث، وكان من طرف واحد. هذا الحب ألمه القصائد الخمس "الفكر المسيطر"، و"حب وموت"، و"إلى ذاته"، "كونسالفو" و"إسباسيا". في عام 1831م انتقل إلى روما ملتحقاً بأنطونيو رانيري المنفي إلى هناك من مدینته نابولي حيث ربطتهم علاقة وطيدة، ثم عاد بعدها إلى فيرنتيسيا وكتب في عام 1832م غنائياته الروحية حوارية ترستانو أحد الأصدقاء.

وفي عام 1833 إلى 1835م استقر في نابولي مع رايزي وكانت صلته مع رايزي هي الأكثر أهمية وكتب وقتها "الباترا كوميماكيا" وهي قصيدة تتقدّم نواح عديدة؛ منها ليبرالي فيرنتيسيا والعنوان مأخوذ من قصيدة هزلية تسبب لهوميروس. كما كتب ليوباردي وقتها نصاً جديداً بعنوان "معارضة الماركيز دجينوكوباني" وهي قصيدة معارضة نص شعرى سابق بنسج جديد. وفي عام 1836م انتقل ليوباردي إلى منزل بعيد عن المناطق المأهولة، هارباً من الكوليرا، وهناك كتب أغانياته "غرروب القمر ونبتة الوزال" وهي أشبه بالوصية الأخيرة حيث مات سنة 1837م في نابولي.

السوداوية:

كان جياكومي ليوباردي مهمنساً على المستوى الشعائفي أو على المستوى الشخصي، وذلك بسبب الأحداث الكبيرة والثقافة المسيطرة وقتها "الرومانسية" التي عارضها وعارض تلك المرحلة والثقافة في أوروبا بشكل عام، إن حالة ليوباردي كانت ثمرة تفكيره وحياته الشخصية لذلك ساهمت العزلة

واختلافاته مع الاتجاهات الفكرية والثقافية على خلق عظمته الشعرية وأصالته الفكرية اللتين لا يمكن فصل إداهما عن الأخرى.

أما أفكاره ورؤاه فقد كان يعتقد بأن جميع البشر مدفوعون لإرضاء حاجاتهم وتحقيق المتعة حتى ولو منيت محاولاتهم بالإحباط مرة إثر مرة. لقد أعطى ليوباردي قيمة مركبة للجسد والمادة، وكان يقول:

(الإنسان مادة ثقيلة)

– إن أفكاره وقفت ضد الأفكار الروحية والدينية السائدة، وكانت رؤياه للوجود تشوّمية. إن ليوباردي كان ضعيف الجسد وكان يرى الإنسان كائناً ناقص التكوين يتوجه نحو الفتاء، وهذا الإنسان يتمزق ما بين حدود الجسد والرغبة بالحرية، فقد عاش ليوباردي الصراع والتناقض ما بين التجديد الذي يعتقد بالتقدم المتواصل وغير محدود في التاريخ الإنساني وبين السوداوية التي تعتقد بأن بعض الجوانب في الإنسان لا يمكن تغييرها.

مر ليوباردي بمرحلتين من السوداوية، الأولى كانت عندما كان في العشرين من عمره وسميت بالسوداوية الواقعية، فقد تراافق حزنه الفردي مع الحزن المجتمعي، لأن إيطاليا وأوروبا كانتا تمران في مرحلة من الشلل والركود وتلك الحقبة ولدت أجواء من الضجر والعطل وعقم الفكر والروح، لكن في أعمق ليوباردي كان ثمة فكر حي يطمح إلى تحقيق الأنماذج المثالي لمجتمع حر، أو أكثر حرية حيث يمكن للطاقات أن تفصح عن نفسها وللإنسان أن يعيش رؤاه مثل ما يراها.

المرحلة الثانية من السوداوية هي النصف الثاني من حياته حيث كان ليوباردي يعبر نحو السوداوية الكونية، نحو الإيمان بأن حزن الإنسان له أسباب طبيعية وليس اجتماعية كما يظن، ولذلك فهو حزن جوهري غير قابل للتحوير هذا الوعي يؤدي لوحدة المصير والألم، لم يسبق المفكر إلى التصرف كضحية، وإنما على العكس من ذلك، ساقه الأمر إلى الانشغال بتأسيس أفكاره القائلة بأن الإنسان يجب ألا يختزل إلى أوهام وإن عليه أن يكون متحملاً للكرب والعزلة، بل إن الوعي بالعزلة والهشاشة في مواجهة ما يعانيه الإنسان يؤدي إلى تكوين أصيل كامل الاتحاد. كان أسلوب ليوباردي يتسم بالفرادة والأصالة فقد كان يزاوج بعض مضامين الكلاسيكية، من حيث استخدام شكل القصيدة الإغريقية واللاتينية ببعض مضامين الرومانسية الأوروبية (على الرغم

من انتقاداته لها) من حيث النزوع المطلق، وفقدان الفرد، والبحث عن روحانية فلسفية وليس نفسيّة، والألم الكوني... وعلى صعيد الشكل لم تكن تعوزه الصنعة الأصيلة لخلق مفردة شعرية تكون الحامل لكثير من المعاني المحتملة وتعبر عن السمة اللامحدودة للمشاعر والصور، إن القصيدة الفنائية كانت هي الأكثر حضوراً عند ليوباردي لأنها تمثل بالنسبة إليه الجنس الشعري الأكثر أصالة، والأقرب إلى العاطفة والموسيقى وهي الأكثر تقادماً والأكثر حداثة في الوقت نفسه.

إن المواضيع التي تناولها ليوباردي في شعره هي المواضيع التي كان مقتضاهاً بها، وتمحورت أفكاره حول هذه المواضيع والتي منها "أنماء الفرد في المكان والزمان، ضياع أوهام الشباب، البحث اللامجي عن المتعة، الحديث الكوني الفائق".

إن رؤى وأفكار ليوباردي ما زالت إلى اليوم تشكل أعمدة التساؤلات الوجودية.

من أقواله:

يقول ليوباردي "مثلاً هو دأب الإنسان، يدين دائماً الحاضر ويتنفس بالماضي، هكذا هم أكثر المسافرين، خلال سفرهم يعشقون حياة الوطن، ويفضلونها، مع شيء من الزمن، ثم ما أن يعودوا إلى موطنهم، تراهم وبذاك التزمت نفسه يضفونه إلى جميع تلك الأمكانة التي سافروا إليها".

ويقول ليوباردي أيضاً "سنوات النشئ الأولى هي، في، ذكرة كل واحد، الأوقات الأسطورية في حياته، مثلاً في ذاكرة الأمم الأوقات الأسطورية في سنوات نشأتها الأولى".

ويقول إتيلىو مو مليانو عن ليوباردي "إن أفكار ليوباردي لا تقول على الإطلاق شيء عن حياته، وهي ليست صورة مختصرة لما ينبغي أن تكون عليه معرفة شاعر معتزل. هي تبقى مجرد ملحق أو خاتمة لروائمه، قطرات بسم وكتؤوس سم عصارة تجربته المكتوبة، أو هي تعبير عن حياة شخصية اختار هو أن يفصلها عن المحيط الذي صعبت عليه مواجهته".

إصدار هيئة أبوظبي للثقافة والترااث (مشروع كلمة للترجمة) 2090م.

المترجم: أمارجي.

محمد الحفري

مراجعات

"الفرزاة"

مسرحية الكاتب التشيلي "إيجون وولف"

تعتبر مسرحية "الغزاة" للكاتب التشييلي "إيجون وولف" من الأعمال الشهيرة على مستوى العالم أو لعلها الأجمل. وقد ترجمها إلى العربية الدكتور زيدان عبد الحليم زيدان. ينطلق الكاتب، بداية، من فكرة بسيطة. ربما تطرق لها الكثير من الكتاب وهي مسألة الفارق بين الأغنياء والقراء، ومن ثم هذه الهوة السحرية التي تحدث بين الطبقةين لتزداد الأولى مالاً وثراً والثانية جوعاً ومرضياً يدفع بها إلى التفكير بالخلص من واقع مؤلم ومرير.

وقد تكمن عظمة هذه المسرحية في نقطتين أساسيتين أولاهما استشراف الكاتب لما قد يحدث مستقبلاً حيث انهيار طبقة رأس المال التي تسيطر على مقدرات الحياة كما هو متوقع، وثانيهما استخدامه لتقنية الحلم في عرض أحداث عمله والتي كانت تعد في أيامها فتحاً جديداً على صعيد المسرح وغيره من الأجناس الأدبية والأعمال الفنية الأخرى . تبدأ المسرحية بلقاء الثري أو الرأسمالي "لوكاس" مع زوجته "بيبيتا" وهما في غاية السعادة والانسراح، فلا شيء ينقص الزوجين مع ابنتهما "مارثيللا" وولدهما المدلل "بوبى" ، والمال يبني القصور ويشتري العقارات ويزيد المصانع ويتحقق كل ما تشهي وتطلب ، وحين ينتهي المشهد الأول يبدأ الحلم أو التصاعد ليكشف ما قد يكون واقعاً ولنجد أن المنزل قد دخله خفية كل من "تشينا والأعرج ، وتولي" وهم من الشخصيات الفاعلة في النص ، ويمثلون الطرف الآخر في هذا الصراع ، يدل عليهم لباسهم الذي يشبه الخرق المهرئه وأجسادهم التي عانت الحرمان. فقد عاشوا على الفتات وقطع القرنيط العائمة في النهر، وأقصى ما تمنى الفتاة المشردة "تولي" هو الاحتماء من البرد والحصول على قطعة خبز وهذا ما كررته مراراً أمام السيد "لوكاس" بقولها : "كسرة خبز يا سيدي" بينما كان الأعرج أكثر غضباً وانفعالاً فهو يريد أن يفتك بالجميع انتقاماً لما يحدث لهم، وقد أبدع الكاتب في تصوير هذه الشخصية البسيطة المسيرة من غيرها وفي مقابلها تأتي شخصية "تشينا" الهادئة والمنضبطة الذي ينهره ويعنده من أي فعل مشين بمقولته الشهيرة التي تعد من مقولات هذا العمل الجميل "الدم لن يؤدي إلا إلى الدم" وقد حاول قدر الإمكان أن يمتص غضب السيد مالك كل شيء بقوله : "تولي.. ارقصي للسيد يا تولي" وتفعل الفتاة وتتفذد ما تؤمر به ، فهل أعجب السيد ذلك ؟ لقد استشاط غضباً وأخرج سلاحه طالباً من المجموعة أن تغادر المنزل قبل أن ينتهي من العد ليكتشف أنه غير قادر على قتلهم وهم من يستطيعون ذلك وقد زحفوا بأعدادهم الكثيرة ليحتلوا هذا القسم من المدينة الذي يقطنه الأغنياء فقط ، وقد شكلت هذه اللحظة ذروة العمل لتبدأ بعدها الانهيارات التي أشرنا

إليها سابقاً إذ يعرض عليهم المال واستعداده لتنفيذ أي طلب يريدونه ثم ينهار أكثر ليعرف بقتله لشريكه في بداية حياته وكيف علقه في سقف المعلم وبأعمال مشينة أخرى ارتكبها خلال مسيرة حياته. وهنا يظهر وكأن الأدوار قد تبدلت ليأخذ المشرد "تشينا" مكان الثري "لوكانس" حيث يصبح صاحب الأمر والنهي في كل شيء لكنه يمتاز بالنبل والشهامة والقدرة على العفو ، ولعل مثل هذه الشخصية وتتصد بطل العمل الأساسي قد اتفقت على صفاتها وسلوكها معظم الأعمال الأدبية والفنية على الصعد العالمية والعربية والمحلية، من شكسبير وشخصية "شايلوك" حتى أيامنا هذه، والأمثلة كثيرة على ذلك نأخذ منها مثلاً واحداً فقط هو شخصية السيد الرأسمالي في مسرحية مطعم القردة الحية "مؤلفها غونكور ديلمان" الذي أراد أن يأكل رأس الصياد بدلاً من القرد الذي فر من قفصه ، فالمهم عنده أن يحقق ما يريد في ذلك المطعم الصيني المخصص لوجبات كهذه، ولا فرق عنده إن كان ذلك رأس قرد أو إنسان ، فليس هذا السيد سوى ذاك الوحش الذي يتخفي بلباس الإنسانية تحت حجة الحضارة والمدنية ..

وبالعودة إلى مسرحية الغزاة نجد السيد "لوكانس" قد استفاق من حلمه خائفاً مذعوراً ليحدث أفراد أسرته عن حلمه الرهيب، عندها تحاول الزوجة أن تخفف عنه لكن ولده يؤكد أن حلمه هذا قد أصبح حقيقة وواقعاً ملماساً، فقد شاهد اليوم بباب الجامعة وهو يحرق معاطف الطلاب كي يتدافأ عليها، وكذلك شاهدت ابنته وغيرها أولئك الفقراء بأشواطهم البالية وهم يتجلون في المدينة ، وفي هذه اللحظة الدرامية الحرجة يكسر زجاج نافذة المنزل وتظهر منه الأصابع ومن ثم الأيدي والأجساد المتسلقة ولعل هذه اللحظة الحرجة بالذات التي جاءت خاتمة للنص هي ما جعلته متألقاً ومدهشاً في الآن ذاته ففيها تتجلى الدراما الحقيقية وكأن المؤلف "Wolf" أراد أن يقول لنا الآن سنبدأ وهذا ما جعل

من عمله مفتوحاً وقابلأً للكثير من الأفكار الإخراجية ليعرض عمله على العديد من المسارح العالمية والعربية، وقد قدمه المخرج هشام كفارنة على المسرح القومي في سوريا قبل الأزمة بسنوات عديدة .. ولعل أكثر ما يميز مسرحية الغرزة ذلك البناء المتين والتكتنิก العالي في سيرها وأحداثها وتفاوت مستوى أبطالها ولغتهم الخاصة والمميزة التي تناسب مستوياتهم المختلفة ، وهنا نذكر أن أول مسرحية كتبها " وولف " هي بعنوان "تلاميذ الخوف" عام 1957م وقد عرضت على المسرح في العام التالي وحصلت على جائزة فيما بعد وهي من أعمال الكاتب المهمة التي تذكر دوماً .

"باختين" و"مسائل إبداع دوستويفسكي"

ميխائيل باختين (1895–1975) ناقد روسي معاصر أصدر كتابه آنف الذكر عن أدب دوستويفسكي. ولعله خير ما كتب عن الروائي الروسي الشهير. وصدرت الطبعة الأولى في عام 1929. والثانية عام 1963. والثالثة في عام 1971 والرابعة بعد وفاة الناقد المذكور بأربع سنوات.

لملأ أهم ما يميز كتاب باختين أنه يشكل مرحلة جديدةً في دراسة إبداع دوستويفسكي (1821–1881) لأنَّه يوضح الخصائص المميزة لأبطال وأفكار ومواضيع وأسلوب روايات دوستويفسكي. ولقد اتبع الناقد الكبير منهجاً دقيقاً في دراسته، فقدم تحليلاً عميقاً للبنية الفنية للأعمال الروائية للكاتب وكما هو واضح من عنوان الكتاب، أنه مكرس لمسائل إبداع دوستويفسكي. فيرى الباحث أنَّ سر عظمة الروائي الروسي بأنَّه أبدع شكلًا جديداً للرواية، ويسمية الرواية ذات التعددية الصوتية.

هدف الكتاب :

تتوخى الدراسة المذكورة تقديم البرهان على أنَّ دوستويفسكي قدّم شكلًا روائياً جديداً، ويحاول المؤلف الوصول إلى ذلك متبوعاً التحليل الأدبي. لقد تناهى النقد الأدبي، قبل باختين، أنَّ دوستويفسكي روائي قبل أن يكون فيلسوفاً أو مفكراً.

الفصل الأول: مسائل الرواية ذات الأصوات المتعددة والرواية ذات الصوت الواحد .

لقد فهم بعض النقاد أنَّ أبطال روايات دوستويفسكي يعبرون عن آرائهم مثل راسكولنيكوف، بطل رواية "الجريمة والعقاب" 1866 وكذلك إيفان كaramazوف، بطل رواية "الأخوة كaramazوف" 1880 ، ومن بين هؤلاء النقاد بـ إنغلقارد⁽¹⁾ (1887 - 1942)، إلا أنهم وقعوا في الخطأ، لأنَّ الميزة الأساسية لروايات دوستويفسكي أنها روايات ذات أصوات متعددة . وماذا يعني ذلك؟ هذا يعني أنَّ أبطال روايات دوستويفسكي لا يعبرون فقط عن آرائهم، وإنما عن آراءهم الخاصة، وبشكل مباشر. يعني أيضاً أنَّ عالم البطل هو عبارة عن مجموعة عوالم الأبطال الآخرين، ومن ثم فإنَّ العلاقات المادية أو النفسية التقليدية غير كافية لفهم عالم دوستويفسكي، لأنَّ هذه العلاقات لا تأخذ بعين الاعتبار مجموعة العوالم المتساوية، والمتحاورة مع المؤلف، ولذلك فإنَّ النقد التقليدي لروايات دوستويفسكي غير كاف، لأنَّ عالم الأبطال غير عادي، لأننا لكي نفهم عالم البطل يجب أن نعرف أنَّه عالم مستقل تماماً عن عالم المؤلف .

وتخضع كل عناصر البنية الروائية عند دوستويفسكي من أجل إبداع العالم متعدد الأصوات، وتحطيم أشكال الرواية أحادية الصوت، وإذا حاولنا أن نعتمد في نقدنا لروايات دوستويفسكي، منهج الرواية الأحادية، فلن نصل إلى نتيجة معقولة . وعيباً حاول الكثير من النقاد فهم روايات دوستويفسكي متبعين منهجاً تقليدياً مع نموذج جديد للرواية وهي رواية التعددية الصوتية ويطبقون عليها قوانين الرواية ذات الصوت الواحد .

الفصل الثاني : ومبداً مفهوم "الأنما" الأخرى في روايات دوستويفسكي:

يتطرق باختين في الفصل الثاني من كتابه إلى بحث قدمه ناقد آخر واسمه فيتشيسلاف إيفانوف، الذي حاول أن يقترب من البنية الأساسية التي تميز العالم الفني لروايات دوستويفسكي، ورأى أنَّ مصير أبطال دوستويفسكي مصير مأساوي وأنهم لا يستطيعون الوصول إلى أهدافهم وتحقيق ذاتهم المستقلة عن ذات المؤلف، وعلى أية حال لم يستطع إيفانوف الإحاطة بأسرار العالم الفني الذي أبدعه دوستويفسكي .

الفصل الثالث : يتحدث باختين في هذا الفصل عن بحثٍ بعنوان "البعد النفسي في روايات دوستويفسكي" قدمه ناقد روسيٌّ واسمه أسكولدوف، الذي يرى أنَّ أبطال روايات دوستويفسكي شخصيات قوية ومتمنية، وأصحاب أفكار معينة، يصطدم البطل مع العالم الخارجي، لأنَّه يرفض هذا العالم، وتقوم معارك بين البطل والبيئة المحيطة به، ويقدم البطل على الجريمة، لأنَّه يريد تجاوز الواقع وتحطيمه، وبائي العقاب كنتيجة حتمية للجريمة. استطاع دوستويفسكي تصوير أبطاله كشخصيات حرة ومستقلة وغريبة عنه.

الفصل الرابع : يتطرق باختين في الفصل الرابع إلى دراسة الناقد ليونيد غروسمان (1888 - 1965) بعنوان "درب دوستويفسكي" تطرق غروسمان في دراسته إلى جانب آخر من جوانب إبداع دوستويفسكي، فرأى أنَّ أهمية الروائي الروسي تتلخص ليس في آرائه الفلسفية أو عالم أبطاله النفسي وإنما في أنه استطاع فتح صفحة جديدة في تاريخ الرواية العالمية. ووضع غروسمان حجر الأساس في دراسة روايات دوستويفسكي دراسة موضوعية وعلمية، ويرى أنه استطاع جمع المتناقضات، فيسرد حكاية دينية في قالب رواية تقاد تكون بوليسية، تجمع رواياته مواد لا تلتقي إلا في خياله، ولذلك روايات دوستويفسكي ذات أوجه متعددة، وأساليب مختلفة. وبذلك تكون المواد التي تتتألف منها الرواية متناضبة، وعالم الأبطال متصارعة، ويجتمع هذه الأفكار المتناضبة إطار رواية ذات خصوصية، هي رواية الأصوات المتعددة. ففي رواية "الأخوة كaramazov" يلتقي عالم سميردياكوف مع عالم ديمتري وإيفان . وينتج عن ذلك الحوار والجدل والنقاش والصراع بين الإيمان والالحاد .

ويرى باختين أنَّ الحوار في روايات دوستويفسكي لا يقوم بدور أساسي، لأنَّ الرواية بكمالها رواية حوار، مبنية على التأثير والتآثر المتبادل بين عوالم مختلفة، لـكُل عالمٍ وعيه الخاص به، ولا يعبر عالم معين عن وعي عالم آخر، وإنْ عبرَ فلا يعبر بشكل كامل، ولا يوجد حل معقول للتناقضات القائمة بين عوالم الأبطال.

الفصل الخامس : تأثير المرحلة الرأسمالية في إبداع دوستويفسكي. يرى بعض النقاد ومنهم كاووس أنَّ سبب التناقضات الحادة القائمة في روايات دوستويفسكي، يعود إلى المرحلة الرأسمالية التي عاش خلالها الروائي، فكان عالمه الغني يشبه المرأة التي تعكس المرحلة التي مرت بها روسيا، لأنَّ العوالم التي اصطدمت في روايات دوستويفسكي كانت سابقاً في المرحلة الاقطاعية منعزلة، أمّا في المرحلة الرأسمالية، فلم يبق إلا عمالان، عالم البروليتاريا وعالم الطبقة الرأسمالية، وهما عمالان متصارعان، ولا يوجد مخرج أو نهاية لصراعهما في ظل النظام القائم.

ويرى باختين أنَّ الرواية ذات الأصوات المتعددة لم تظهر إلا في ظل العلاقات الرأسمالية التي عاشتها روسيا في القرن التاسع عشر وبشكل حاد ومتسرع، إلا أنَّ الناقد كاووس لم يستعمل مصطلح التعددية الصوتية لأنَّه لم يتوصل إليه.

الفصل السادس : يتعرض باختين في هذا الفصل إلى آراء ناقد آخر واسميه كاماروفيتش، الذي يرى أنَّ دوستويفسكي ينتزع أحداثاً متفرقة من الحياة، عن عوالم متباعدة، وكأنها من مجتمعات متعددة.

الفصل السابع : الأبعاد المتعددة لروايات دوستويفسكي وهي الوسط، التراب، الأرض. يعود هنا باختين فيتطرق إلى آراء الناقد إنغلفارد (1887-1942)، الذي حاول أن يفهم بطل روايات دوستويفسكي من خلال دراسة المرحلة التاريخية والثقافية التي يمر بها المجتمع، لأنَّ بطله غير عادي، تعيش الفكرة في الرواية حياة مستقلة في وعي البطل ولا يصور دوستويفسكي حياة البطل بقدر ما يصور حياة الفكرة فيه، ولذلك فإنَّ روايات دوستويفسكي روايات إيديولوجية، فبطلته هي الفكرة، ولـكُل بطل عالمه الخاص به، ولا يصور دوستويفسكي الطبيعة أو حياة مدينة أو قرية، وإنَّما يصور الوسط الذي

تترعرع فيه فكرة معينة، وتظهر الأبعاد المتعددة في روايات دوستويفسكي ويمكن تحديد ثلاثة أبعاد أساسية هي "البعد الاجتماعي"، هنا لا توجد حرية، يتصرف البطل بشكل آلي أو ميكانيكي، لأنَّه ابن بيئة معينة وليس أكثر. من أبطال هذا البعد راسكولنيكوف "الجريمة والعذاب" وإيفان "الأخوة كaramazov".

يرى الناقد إنغلفارد أنَّ البعد الثاني هو بعد "التراب"، يعبر أبطال هذا البعد عن الروح الشعبية والوطنية، ومن أبطال هذا البعد ديمتري أحد أبطال "الأخوة كaramazov" (1880) الذي التصدق بتراب وطنه.

أمَّا البعد الثالث فهو "الأرض" هنا التعبير الكامل عن الحرية الروحية، وتجاوز المكان إلى كل مكان، والزمان إلى كل زمان، يعبر عن هذا البعد ألكسي، أحد شخصيات "الأخوة كaramazov".

ويرى باختين أنَّ إنغلفارد حدد الأبعاد الثلاثة، ولكنه لم يوضح كيفية تعايش هذه الأبعاد، مع أنَّه أصاب حين أشار إلى أنَّ الفكرة هي بطة الرواية وليس الشخص، لأنَّ الأخير ما هو إلا عبد لأفكاره، تسيره كيما شاء . فهذه الأبعاد الثلاثة هي مستويات ثلاثة لتطور الروح، فالمستوى الأدنى هو المستوى الأول الذي يجسدَه إيفان كaramazov، والمستوى الذي يأتي متقدماً عليه هو مستوى التراب، الذي يجسدَه ديمتري كaramazov، والمستوى الأكثر تطوراً ونقاءً، هو مستوى ألكسي كaramazov، وهو مستوى الأرض وتكاد هذه المستويات الثلاثة تكون قائمة في كل نفس إنسانية، وتصارع فيما بينها داخل الفرد الواحد، وضمن مجموعة من الأفراد.

لا يوجد في روايات دوستويفسكي البطل الذي يتطور وينمو، إنها شخصيات ناضجة لها أفكارها التي لا يمكن أن تستبدلها إلا في خاتمة الرواية، وهذه الشخصيات تتصارع فيما بينها إلا أنها لا تتتطور ولا تتغير، إلا بعد أن تنتهي أحداث الرواية، أي في الخاتمة، لأنَّ عالم الرواية الفني هو المكان وليس الزمان، ولذلك تتخذ رواياته شكلاً درامياً، يحاول دوستويفسكي أن يخلق الشخص الواحد إلى شخصيتين، وأن يجمع في المكان الواحد أكبر قدر

من الشخصيات، وفي زمن قصير جداً، وتجري أحداث كثيرة، بسرعة جنونية، تنتهي بالكوارث وال المصائب والجريمة وعواقبها ، ولا توجد سيرة حياة للأبطال، لأننا نراهم في حاضرهم . ويعرض المؤلف أحداث رواياته عرضاً جديلاً، وهنا تكمن قوته الإبداعية وبالوقت ذاته ضعفه الإبداعي.

فرأى الواقع المتوع والمعقد، في حين لم ير غيره في الواقع إلا الأشياء العادية، فعالمه الفني متوع وأفقى ولا يخضع للتطور. حاول دوستويفسكي تصوير الإنسان داخل الإنسان نفسه. ولم يستطع الناقد إنغلفارد (1887- 1942) التوصل إلى مصطلح الرواية ذات التعددية الصوتية.

الفصل الثامن : أسباب ظهور الرواية متعددة الأصوات لدى دوستويفسكي وأسلافه .

كتب لوناتشارسكي (1875 - 1933) بحثاً عنوان "البعدية الصوتية لدى دوستويفسكي"⁽²⁾، ويرى في بحثه المذكور أنَّ المسرحي والشاعر الإنكليزي شكسبير (1564 - 1616)، والروائي الفرنسي بليزاك (1799 - 1850) هما أستاذان دوستويفسكي في مجال التعددية الصوتية، لأنَّ هؤلاء الكتاب الثلاثة عاشوا في مرحلة نشوء وتطور المجتمع الرأسمالي، الذي قدم الأسس الموضوعية لنشوء التعددية الصوتية.

إلا أنَّ باختين يرى أنَّ التعددية الصوتية غير موجودة في أدب كلِّ من شكسبير وبليزاك، وإنْ كانت بعض عناصرها متوفرة في أدبهما، ويقدم البراهين التالية على رأيه :

تحتفل المسرحية بطبيعتها عن الرواية، فهي متعددة الخطوط، ولكن التعددية الصوتية قد تكون متوفرة في أدب شكسبير بكامله، ولكنها غير متوفرة في أية مسرحية من مسرحياته. ولا تتتوفر عناصر التعددية الصوتية في أدب بليزاك . ولذلك فالبعدية الصوتية موجودة فقط في روايات دوستويفسكي .

ويرى لوناتشارسكي أنَّ تناقضات المجتمع الرأسمالي قد هيأت التربة المناسبة لنشوء الرواية متعددة الأصوات . وسينتهي هذا النموذج من الرواية بانتهاء المرحلة الرأسمالية .

الفصل التاسع : مقدرة دوستويفسكي على رؤية الآخر.

عبر الناقد الروسي السوفييتي فاليري كيريوتين (مواليد 1898) في كتابه بعنوان (دوستويفسكي) عن مقدرة الروائي الروسي المذكور على رؤية الآخر، وصفاته الروحية والنفسية رؤية موضوعية عميقه، ولكن الناقد فاليري كيريوتين، الذي درس أعمال دوستويفسكي وأصدر مجموعة من الأعمال النقدية عنه، لا يستخدم فيها مصطلح التعددية الصوتية.

الفصل العاشر : روايات دوستويفسكي غير منتهية.

رأى الناقد الروسي السوفييتي فيكتور شكلوف斯基 (مواليد 1893) في كتابه "مع وضد، خواطر عن دوستويفسكي" أنَّ روايات دوستويفسكي غير منتهية، وأنَّ الروائي المذكور رحل من دون أن يقدم حلولاً لمشاكل عصره. ويرد عليه ميخائيل باختين فيرى أنَّ دوستويفسكي قدَّم الكثير للأدب فترك لنا الرواية ذات الأصوات المتعددة .

يرى فيكتور شكلوف斯基 أنَّ دوستويفسكي كان يحب طرح الأسئلة، ولا يحب تقديم الإجابات. ولذلك كان نقاش شخصيات الرواية يستمر إلى نهايتها ، من دون أن ينتهي الحوار. ويرى باختين أنَّ هذه الملاحظة صحيحة. ويستنتاج شكلوف斯基 أنَّ الرواية متعددة الأصوات رواية بلا نهاية ، ويعارضه باختين بدليل أنَّ رواية "الأخوة كaramazov" (1880) ذات نهاية معقولة. ويرى شكلوف斯基 أنَّ روايات دوستويفسكي عبارة عن حوار طويل بلا نهاية ، ويوافق باختين على هذا الاستنتاج .

الفصل الحادي عشر : بنية روايات دوستويفسكي .

يرى الناقد الروسي ليونيد غروسمان (1888 - 1965) في كتابه (دوستويفسكي - فناناً) أنَّ كلَّ رواية من روايات دوستويفسكي هي مجموعة قصص يرتبط بعضها الآخر بقانون التعددية، فهي تشبه القطعة الموسيقية ، ولقد أشار دوستويفسكي نفسه إلى وجود شبه بين بنية رواياته وبين بنية القطعة الموسيقية . ويرى باختين أنَّ غروسمان قدَّم في كتابه فكرة جيدة، إذ تناول روايات دوستويفسكي من زاوية البنية الفنية ، وليس من الزاوية الفكرية.

الفصل الثاني عشر: كلمة البطل وكلمة الروائي :

مونولوج الأبطال هو حوار، لأنهم يتحدثون مع أنفسهم بضمير المخاطب، وكأنهم يتحدثون مع شخص آخر. يتحدث بطل رواية "الجريمة والعقاب" 1866 باسمه راسكولنيكوف مع نفسه بضمير المخاطب (أنت) كأنه يخاطب شخصاً آخر. على سبيل المثال مونولوجه بعد أن استلم رسالة من والدته، فعاله راسكولنيكوف هو مجموعة عوالم، منها عالم أمّه وعالم أفراد أسرة مارميلاروف، ويستخدم راسكولنيكوف في حديثه مع نفسه العبارات التي يستخدمها هؤلاء الناس، وهو يناقشهم، ويشكل كلُّ بطل بالنسبة إليه نموذجاً إنسانياً. فمثلاً سفيديريغايروف، برأيه نموذج للإنسان الفاسد. وصوفيا مارميلاروف، رمز للتضحية في سبيل الآخرين . ويرمز كلُّ بطل برأيه إلى موقف إنساني معين، ويعبر عن إيديولوجية معينة. وتجتمع أصوات الأبطال كلها في حديث راسكولنيكوف مع نفسه، وتشكل وعيه للعالم الخارجي.

ولا يمر بطل روايات دوستويفسكي بمراحل التطور، إنَّه يعرف كلَّ شيء، ويتألَّف الصراع عنده في أنَّه يعرف الإيديولوجيات كلَّها، ولكنه يختار إحداها، بعد تفكير عميق، ويحدد صوته بين مجموعة أصوات كثيرة، يقترب من بعضها ويبعد عن بعضها الآخر، ويمتزج بها أحياناً. إننا نسمع في همسات راسكولنيكوف أصوات الشخصيات الأخرى في الرواية المذكورة. أمّا في رواية "الأبله" 1868 فقد لجأ أحد الشخصيات الرئيسية باسمه إيبوليت إلى كتابة اعترافه. وقرأ اعترافه على الآخرين، ويقول في اعترافه إنه يريد الانتحار لعدم إيمانه بعقلانية هذه الحياة، ولكنه في أعماق أعماقه كان يرغب أن يحول الآخرون دون حدوث الانتحار، ولذلك فإنَّ صوته لا يكتمل إلا بأصوات الآخرين. وكان حديث الأمير ميشكين يحمل طابع الحوار، وكلماته هي الكلمة القادرة على التغلغل إلى أعماق الآخرين.

اما في رواية "الشياطين" التي صدرت في عام 1872 فإنَّ اعتراف ستافروغين، أحد شخصيات الرواية يأخذ بعين الاعتبار أصوات الآخرين، الذين لم يستطع البطل تجاوزهم، ولكنه في الوقت ذاته لا يضمر لهم إلا الكراهية والبغضاء، ولا يتقبل أحکامهم عليه.

أماً في قصة "الوديعة" التي نشرها دوستويفسكي في مجلة "يوميات كاتب" في عام 1876 فإنَّ البطل يحاول أن يخبي عن نفسه ما يعرفه منذ بداية القصة. ويعرف إيفان كaramazov أحد شخصيات رواية "الأخوة كaramazov" 1880، على ما كان يعرفه منذ زمن بعيد، وتحري عملية المعرفة لدى إيفان كaramazov في أثناء الحوار، الذي لم ينته، لأنَّ مرض إيفان المفاجئ، قضى عليه. ولا يعرف القارئ صوت البطل إلا عندما يقترب البطل من الآخرين، آنذاك يحصل على صوته المستقل.

تحتل الكلمة القادرة على التغفل إلى أعماق الآخرين، أو الكلمة الساحرة، التي لا تلقى معارضة، بل يرحب بها الآخرون، مكانة خاصة في روايات الكاتب، ويعبر عنها بعض الأبطال مثل ألكسي كaramazov في "الأخوة كaramazov" وكان دوستويفسكي يطالب المتلقين بعدم العزلة عن الشعب، فيجب أن يكونوا صوته، ولا يحدث انسجام حقيقي في المجتمع مادام هناك انقسام فيه، ومادامت هناك أصوات متعددة، ولا بدَّ من مزج هذه الأصوات، ولم يستطع الكاتب تصوير المجتمع تصويراً طوباوياً، لأنَّ أصوات المجتمع متصارعة، ولا يوجد انسجام في أعماقه.

كانت كلمة الروائي، أقل قوة من كلمة أبطاله، لأنَّ المؤلف أراد أن يبقى، وكأنَّه خارج الرواية، ويترك أبطاله يتصارعون دون أن يقف إلى جانب أحد منهم، وإنْ كانت عواطفه إلى جانب أولئك الذين يحملون الفكر الروحي المثالي ويعادون الفكر المادي.

رأينا في الكتاب :

أحدث كتاب ميخائيل باختين الآنف الذكر ضجةً كبرى في الأوساط الأدبية والنقدية. منهم من مدح الكتاب مثل غريفوري بيالي (1905 - 1988) ومنهم من انتقده مثل الناقد باريس بورسوف (مواليد 1905) لأنَّ باختين برأيه اكتشف ميزة روايات دوستويفسكي كروايات متعددة الأصوات، إلا أنَّ باختين لا يربط إنجاز دوستويفسكي بإنجازات الأدباء الروس الآخرين، ويحاول أن يهتم بالجانب الفني في رواية دوستويفسكي على حساب الجانب الفكري.

ويرى الناقد بورسوف أنَّ مدرسة الحداثة التي ينتمي إلى أحد اتجاهاتها ميخائيل باختين قادته إلى مثل هذه الأخطاء.

ويفتَرَأُنا أنَّ باختين يرى في هذه الرواية قوة عظيمة لأنَّ المؤلف يقف موقف المحايد⁽³⁾، ونرى أنه هنا تجلّى قوة دوستويفسكي وضعفه، في وقت واحد، لأنَّه لم يترك لنا برنامجاً إيجابياً واضحاً.

يرى باختين أنَّ دوستويفسكي أراد أنَّ يصوّر أصواتاً منسجمةٌ فيما بينها، إلا أنَّه بشكل غير إرادي، صوَّر أصواتاً متصارعة⁽⁴⁾.

وأرى أنَّ دوستويفسكي صوَّر ما أراد تصويره، فترك لنا لوحة مرعبة لروسيا الاقطاعية والرأسمالية. ويرى باختين أنَّ المسرحية لا تصلح لأن تكون متعددة الأصوات، إلا أنني أرى أنَّ المسرحية مثلها مثل الرواية تصلح للتعديدية الصوتية.

يبقى كتاب ميخائيل باختين كتاباً نقيضاً عظيماً بكلِّ ما في هذه الكلمة من معنى، واللاحظات عليه تبقى ضعيفة أمام اكتشافات باختين.

المصادر:

- 1) - ب . انغلفارد - رواية دوستويفسكي الإيديولوجية، في كتاب، فيدور دوستويفسكي، بحوث ومواد، بإشراف دالينين . المجلد الثاني، موسكو - لينينغراد، دار الفكر 1924. المصدر باللغة الروسية.
- 2) - لونا تشارسكي . وزير التربية بعد قيام الثورة الاشتراكية في روسيا في عام 1917 .
- 3) - ميخائيل باختين. مسائل إبداع دوستويفسكي . الطبعة الثالثة، 1971 ص 24. المصدر باللغة الروسية.
- 4) - المصدر نفسه ص 335 .

ترجمة وإعداد:

منير الرفاعي

أخبار
ومتابعات أدبية

◀ رحيل "إيف بونفوا"... آخر شاعر فرنسي كبير

◀ أمين ملوف يطل من شاشة (إسرائيلية) ويثير الجدل

◀ هل كان شكسبير رجل أعمال، أيضا؟

◀ مفاهيم ومصطلحات:

الانتشارية. التفاعلية الرمزية

آخر شاعر فرنسي كبير... وفاة الشاعر الفرنسي الشهير إيف بونفوا

ترك بونفوا، أحد رواد شعراء فرنسا في القرن العشرين، أثراً مهماً في الأدب الفرنسي بعد الحرب العالمية الثانية. كما أنجز عدداً من الدراسات في الفنون وتاريخ الفن، وعدها من الترجمات الأدبية، منها ترجمات لأعمال شكسبير، وأكثر من مئة كتاب ترجمت إلى نحو ثلاثين لغة.

ولد إيف بونفوا في 24 حزيران 1923، في عائلة متوسطة الدخل، حيث كان والده عاملاً وأمه معلمة، وظهر اهتمامه بالأدب في سن صغيرة. وفي سنة 1943 انتقل إلى باريس، وفيها تعرف إلى مجموعة من الشعراء السورياليين وصاحبَهم، وفي سنة 1947 ابتعد عن السريالية وانكب على قراءة المؤلفات الفلسفية.

ثم درس الفلسفة في جامعة السوريون، وعمل على تحضير رسالة عن بودلير وكيركيفور، حيث حصل أولاً على ليسانس ثم دراسات عليا في الفلسفة. وفي سن الـ31 سجّل بونفوا دخوله عالم الأدب والشعر من بابه الكبير، وأصدر ديوانه الأول سنة 1954.

ثم بدأت منشوراته تتبع بين المقالات والدواوين الشعرية والبحوث، ومن أعماله "قصائد"، و"ضد أفلاطون"، و"اللامحتمل"، و"البساطة الثانية"، و"الغيمة الحمراء". نال بونفوا جوائز عدة تقديرًا لأعماله الشعرية والأدبية، منها جائزة النقاد عن كتابه "روما 1630: أفق الباروكية الأولى" سنة 1971، وجائزة غونكور في الشعر عام 1987، كما نال جائزة الإكليل الذهبي سنة 1999، وجائزة فرانز كافكا سنة 2007، وجائزة الأركانة العالمية للشعر 2013.

توفي يوم الجمعة 1-7-2016
الشاعر والناقد
الفني والمتجم
الفرنسي الشهير
إيف بونفوا الذي
رشح مراد لنيل
جائزة نوبل للأداب،
عن عمر ناهز 93
عاماً في العاصمة
الفرنسية باريس.

- وَدَعْ حِيَاتَه بِسِيرَةٍ وَقَصَائِدَ غَيْرِ مُنْشَوَّرَةٍ

صادفة لافتة أن تحفل الصحافة الفرنسية بصدور كتابين جديدين للشاعر الفرنسي الكبير إيف بونفوا، قبيل وفاته بأيام. والأغرب أن واحداً من الكتابين، عنوانه «المنديل الأحمر» (ميركور دو فرانس)، هو عبارة عن سيرة ذاتية يسترجع فيها بونفوا شذرات من حياته الطويلة (1923 - 2016)، فيقدمها كاختبار إنساني يعيد القارئ إلى ذاته، بل يقوده إلى السؤال عن الفائز هذه النفس البشرية بتعقيداتها وملابساتها. من نص إلى قصيدة ومن كتاب نصدى إلى ديوان ومن ترجمة إلى نظرية، يروي إيف بونفوا سيرة شخصية / ثقافية تخترق الكتابة الذاتية المعهودة لتبلور سؤالاً عن حتمية الأشياء والقدر والهوية الثابتة والتحولية.

والأهم أن هذه السيرة (الجديدة والأخيرة) تعرض قصائد قديمة لم يكملها الشاعر حينها، غير أنه لم يهملها، وبدل من أن تُشر في ديوان كان نصيبيها أن تتضم إلى صفحات سيرته كأحداث كثيرة مؤثرة أخرجها الشاعر من طبقات مدفونة في ذاكرته، لتكون جزءاً من حياة مديدة تداخل فيها القصائد مع التجارب الحياتية المعيشة. وفي عودة الشاعر إلى قصائده القديمة، وأحياناً الأولى، فكأنما يعود إلى أصل موهبته أو لنقل عبريته التي خولته أن يصير واحداً من أكبر شعراء فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين.

يتوقف بونفوا في هذه السيرة عند قصيدة من مئة بيت تقريباً، كتبها بأسلوب حر، يعيد النظر في مفرداته، في صوره التي بدت منفصلة كقطع «الأحاجي والألغاز» لا بد أن تصل في النهاية لشكل لوحة جميلة. تلك القصيدة كتبها عام 1964، عن رسالة كتب عليها عنوان شخص مجهول، يسكن في بيت مهجور، عن رحلة في قطار إلى تولوز ولقاء امرأة «شعبية»، عن انفصال، وعن قناع من غانا الجديدة. لكنه لا يأتي على إنهاء هذه القصيدة أو «بذرة النص» كما يُسميه، فيستعيدها كأنها إبداع من كتابة شخص آخر.

وتزامناً مع «المنديل الأحمر»، صدر كتاب آخر لبونفوا عن الدار نفسها بعنوان «مجموعة أيضاً» يقدم فيها قصائد غير منشورة، يلحقها بمقدمة طويلة يستفيض فيها في الحديث عن المكان والزمن وال بدايات والشعر.

أمين ملوف

يطلّ من شاشة إسرائيلية ويثير الجدل

أثار الكاتب اللبناني البارز أمين ملوف الجدل في بلده لبنان وخارجـه، وأعاد إلى الواجهـة سؤـال التطـبيع مع "إسرـائيل"، وذلك إثر مشارـكتـه قبل نـحو أسبوع في برنـامج ثقـافي على قـناة (إسرـائيلـية) تـحدث فيه عن آخر كـتاب صـدر له قبل نحو شـهرين وتناولـ فيه جـانباً من تـارـيخ الأكـادـيمـية الفـرنـسـية ووجـوهـها.

وقد هاجـمت وجـوه إعلامـية وأدبـية في لـبنـان وخارـجه أمـين مـلـوف، وعدـت إطـلالـته من قـناة (إسرـائيلـية) "خـيانـة" و"سـقطـة"، وذهبـ أحد الصـحفـيين اللـبنـانيـين إلى وصفـه بـ"ليـون الإـسرـائيلـي" في تحـوير لـعنـوان كـتابـه الشـهـير "ليـون الأـفـريـقيـ".

وذهبـ بعض مـهـاجـمي أمـين مـلـوف في وسائلـ التـواصـل الـاجـتمـاعـيـ إلى أنـ ذلك الـظهورـ التـلفـزيـوني خطـوة على درـب مـسـاعـيه للـظـفـر بـجـائـزة نـوـبل لـلـآـدـابـ، لتـضـافـ إلى ما حـصـدهـ من جـوـائز عـالـمـية مـرـمـوـقةـ منـ بيـنـها جـائـزة غـونـكور (1993) - وهي أـرـقـى جـائـزة أدـبـيةـ في فـرـنسـاـ - وانتـخـابـهـ عامـ 2011ـ فيـ الأـكـادـيمـيةـ الفـرنـسـيةـ.

في خـضمـ ذـلـكـ الجـدلـ، طـالـبتـ حـمـلةـ مؤـيـديـ مقـاطـعةـ (إـسرـائيلـ)ـ فيـ لـبنـانـ - فيـ بـيـانـ - الكـاتـبـ أمـينـ مـلـوفـ بـتقـديـمـ اعتـذـارـ عنـ هـذـاـ اللـقاءـ، وـورـأـتـ أنـ تلكـ الخطـوةـ تعـطـيـ "شـرـعـيـةـ غـيرـ أـخـلـاقـيـةـ لـوسـائـلـ الإـعلاـمـ (إـسرـائيلـيةـ)، وهـيـ أـدـاءـ مـهـمـةـ لـلـاحتـلـالـ والـاستـيطـانـ فيـ الأـرـاضـيـ الـفـلـسـطـينـيـةـ".

فيـ مـقـابـلـ تـلـكـ الـانتـقـاداتـ، دـافـعـ آخـرـونـ عنـ مـلـوفـ، وـرـأـواـ أنـ ماـ قـامـ بهـ خطـوةـ تـبـعـ منـ صـمـيمـ حـقـهـ فيـ التـروـيجـ لـقـيمـ الثـقـافـةـ وـالتـسـامـحـ، كـمـاـ وـصـفـواـ الـرـجـمةـ عـلـيـهـ بـأنـهاـ منـ عـمـلـ مـنـ سـموـهاـ "الـشـرـطةـ الثـقـافـيةـ"ـ فيـ لـبنـانـ.

وـكانـ أمـينـ مـلـوفـ قدـ حلـ عـلـىـ الأـقـمارـ الـاـصـطـنـاعـيـةـ مـنـ بـارـيسـ ضـيفـاـ فيـ 2ـ حـزـيرـانـ عـلـىـ بـرـنـامـجـ "ثـقـافـةـ"ـ عـلـىـ قـناـةـ آـيـ 24ـ (إـسرـائيلـيةـ)، وـتـحدـثـ خـلالـهـ عـنـ بـعـضـ مـضـامـينـ كـتابـهـ "كـرـسيـ عـلـىـ السـينـ"ـ، وـهـوـ عـبـارـةـ عـنـ "بـورـتـيـهـاتـ"ـ مـنـ سـبـقـوهـ فيـ الـكـرـسيـ رقمـ 29ـ فيـ الأـكـادـيمـيةـ الفـرنـسـيةـ الـتـيـ تـأسـستـ مـنـذـ حـوـالـيـ أـربـعـةـ قـرـونـ.

هل كان شكسبير رجل أعمال أيضاً؟

دروس يقدمها شكسبير لقادة التجارة والأعمال

كتب الصحفي بيتر شادبولت يقول: "قد يُعد وليم شكسبير أفضل كاتب مسرحي باللغة الإنكليزية على الإطلاق في نظر الكثirين، لكن عندما كان يضع ريشته الخاصة بالكتابة جانباً، كان يبدو رجل أعمال ثاقب الفكر."

كان مسرح "غلوب" الأصلي في لندن، إبان العصر الإليزابطي، يتسع لثلاثة آلاف شخص. وكان عامة الناس من المشاهدين يدفعون بنساً واحداً ليقفوا في الهواء الطلق لمشاهدة العروض المسرحية، في حين ميّز النبلاء أنفسهم عن البقية بدفع نحو ستة بنسات، ليجلسوا على مقاعد ذات وسائد في شرفات أو صالات مسقوفة.

وعلى الرغم من احتراق مسرح "غلوب" التاريخي بالكامل في عام 1613، فقد حقق شكسبير ثروة ضخمة من حصته في ذلك المسرح.

كما شارك في ملكية مسرح آخر في لندن، إضافة إلى ملكية شركة للإنتاج. وفي المدينة التي ولد فيها، ستراتفورد أب أون آفون، بمقاطعة ووركشاير، كانت له استثمارات كثيرة في الأراضي والعقارات. ويقال إنه كان يشتري ويباع الحبوب أيضاً.

ويوم وفاة شكسبير في 23 نيسان من عام 1616، كان حينها رجلاً ثرياً جداً. وبحسابات أيامنا هذه، كان يعدّ من أصحاب الملايين.

"العاشرة"

إذا انتقلنا بسرعة أربعة قرون إلى المستقبل، لعل من المرجح أن يتوجه شكسبير لأن أعماله لا تزال تدعم مجالات عمل كبيرة ومربحة لا تقتصر فقط على بيع تذاكر المسرحيات وتشغيل الممثلين.

فشكسبير يدعم قطاعات واسعة جداً في مجال التجارة والأعمال، من الفنادق والمطاعم في ستراتفورد، إلى الجولات السياحية سيراً على الأقدام في لندن، وإلى الحانات القريبة من الشرفات في مدينة فيرونا الإيطالية، وإلى مبيعات الكتب والتذكارات، وحتى الشخص الدراسية لتعليم الرجال والنساء إدارة مشاريع وشركات التجارة والأعمال. من المؤكد أن الأمر ليس كأن تسمع جمعة ولا ترى طحنا.

الصاع بالصاع

يعتقد بيرس إيبوتسن أن هناك عبراً ودروسًا عديدة قدمها شكسبير حول مخاطر السلطة ومزالقها، إلى حد أنها تشكل بالنسبة إليه معيناً لا ينضب في ورش عمل الإدارة التي نظمها خلال العقود الماضيين.

يقول إيبوتسن، والبالغ من العمر 61 عاماً، وهو أحد العاملين في "وحدة الإبداع" بكلية واريك للإدارة: "مسرحيات شكسبير هي دراسات لحالات مأزق رئيسية يمر بها الإنسان".

ويضيف: "المسرحيات خصبة ومعقدة إلى درجة أن فيها مواقف واقعية عليك تأملها. أداء الدور صعب جداً، ويمكن للممثل أن يتقمص الموقف فعلاً".

وستستخدم "وحدة الإبداع" تلك مسرحيات شكسبير لإرشاد الطلبة، والعملاء من أصحاب الأعمال، عندما يواجهون العديد من المواقف الصعبة في مجال التجارة والأعمال.

فتدرس مسرحية (ماكبث)، على سبيل المثال، بوصفها حالة تمثل حدود الطموح، بينما تعد مسرحية (العاصرة) تصويراً مجازياً للتباين الذي يتصف بمكان العمل.

من جهة أخرى، يستفاد من مسرحية (حلم ليلاً منتصف الصيف) في استكشاف حالة التغيير الحاصل في شكل التجارة والأعمال. أما مسرحية (تاجر البندقية) فهي تدرس في مجال العقود وتطبيقاتها.

يقول إيبوتسن: "إن شكسبير منبع رائع حقاً، وبالطبع فإنك تستعمل دوماً تلك اللغة القوية - إنها تتيح للناس أن يعبروا بوضوح أكثر عن أفكار دقيقة ومعقدة، أفضل من استعمالهم لغة التجارة والأعمال".

ويستعمل ريتشارد أوليفيه هو الآخر مسرحيات شكسبير لإعطاء دروس تطبيقية في مجال الريادة وتجارة الأعمال، وهو أحد أبناء السير لورنس أوليفيه، أكثر الممثلين البريطانيين شهرة في القرن العشرين، والذي نال شهرته من خلال تجسيده شخصيات شكسبير الشهيرة.

ويضيف أوليفيه البالغ من العمر 54 عاماً: "إن شكسبير معلم مذهل للأخلاق". ويتابع: "فيما عدا المسرحيات التاريخية، لن تجد مسرحية ذات نهاية يكون فيها الشخص الشرير هو المنتصر".

ولأوليفيه شركته الخاصة، "أوليفيه ميثودrama"، ولها عملاء عديدون من ضمنهم إداريون في هيئة الخدمات الصحية الوطنية، وشرطة العاصمة البريطانية، وشركة دايمлер بنز.

وتتراوح أرباحه ما بين خمسة آلاف جنيه استرليني مقابل جلسة تدريبية لنصف يوم فقط، إلى 40 ألف جنيه استرليني لدورة مكثفة لمدة ستة أيام.

ويضيف أوليفيه قائلاً: "هناك الكثير من الأحداث المثيرة في عملية الإدارة والريادة. لعل شكسبير كان أول كاتب مسرحي صور الدراما الإنسانية للقادة بأبعادها الثلاثية".

أهو حلم ليلة منتصف الصيف؟

استقبلت منطقة "إنجلترا شكسبير" (والتي تشمل بلدات ستراتفورد، ليمنجتون سبا الملكية، كينيلوورث وواريك) 9.94 مليون سائح في عام 2014، وفقاً لـ "مؤسسة مسقط رأس شكسبير"، وهي الجمعية الخيرية التي تعنى بموقع شكسبير التراثية.

وتضيف المؤسسة أن القيمة الإجمالية للسياحة المرتبطة بشakespeare تsem بـ 635 مليون جنيه استرليني في الاقتصاد المحلي، وتدعم 11.150 وظيفة.

وتقول أليسن كول، من تلك المؤسسة: "شهد عام 2014، في الذكرى الـ 450 لميلاد شكسبير، رقمًا قياسيًّا من السياح، والذي بلغ 820 ألفاً. ونتوقع أن يكون عام 2016 بالمستوى نفسه، إن لم يتجاوزه".

من ناحية جذب السياح الشغوفين بكل ما يتعلق بشكسبير، فإن مقهى هاثاوي يحتل موقعاً مثالياً في وسط ستراتفورد، حيث يقع على مسافة قصيرة سيراً على الأقدام من "مسرح شكسبير الملكي".

ويقول ريك ألن، صاحب المقهى ومديره والبالغ 51 عاماً، إنه خلال فصل الصيف تصبح دهاليز المقهى مكتظة بالزيائين الآسيويين وخاصة من الصين وتايوان. وتراهם ينفقون 13 جنيهاً استرلينياً لكل فرد لقاء احتساء كوب من الشاي في فترة ما بعد الظهيرة (أو 18 جنيهاً استرلينياً بإضافة قدح من النبيذ الإيطالي الأبيض).

ويضيف قائلاً: " يصل عدد الزبائن، خارج أوقات الذروة، إلى 1000 زبون أسبوعياً، ولكن العدد يتجاوز الألفين بكثير خلال كل أسبوع من أسابيع فصل الذروة، أي في تموز وأب".

وحسب قول ألن فإن تجديد المدرج الجديد لمطار بيرمنغهام، الذي يخدم أعداداً متزايدة من الرحلات القادمة من شرق آسيا، كان يمثل دفعة قوية للتجارة والأعمال.

ويتابع: "تلقى مكالمات من أناس يقولون لنا بالحرف الواحد 'نريد أن نحجز لـ 24 شخصاً وها نحن في طريقنا إليكم الآن'. في شهر آب، تعمّ الفوضى هنا - إنها مسلية، ولكنها فوضى وصخب".

الأمور بخواتيمها

وبالعودة إلى لندن، لا يزال الممثل السابق ديكلان ماك هييو، البالغ من العمر 55 عاماً، يرشد الناس منذ عام 1999 في جولات سياحية سيراً على الأقدام للتعرّف بكل ما يتعلق بحياة شكسبير.

ويقول ماك هييو إن شركته، "شكسبير في نزهة بالمدينة"، قد حققت نمواً واضحاً بفضل الشاء المتنقل بين الناس، وأيضاً بسبب الآراء الإيجابية المنشورة على موقع الإنترنت، مثل موقع النصائح السياحية "تر布 أدفايزر".

ويضيف ماك هييو إن لندن هي بيئة خصبة لعشاق شكسبير، لأن الكاتب المسرحي قضى معظم حياته العملية متقللاً بين مسارح المدينة. ويقول ماك هييو،

الذي تُكلف الجولة معه 10 جنيهات استرلينية لكل شخص، إن ذكرى شكسبير السنوية في هذا العام بدأت تظهر معالمها، ويبدو أنها ستكون سنة قياسية بالنسبة للتجارة والأعمال.

ويقول: "بدأت في هذا العمل منذ 17 سنة مضت، وبدأت الآن في جني ثماره." وفي الوقت الذي يقول فيه إنه يصعب التكهن بالأرقام مسبقاً، فإنه في العادة يجد بين خمسة إلى عشرة أشخاص ينتظرون خارج محطة بلاكفرايز لقطارات الأنفاق، كل جمعة حوالي الساعة الحادية عشرة صباحاً. لكن هذا يخص فقط جمهور المشاركين في النزهة على الأقدام.

ويتابع: "إضافة إلى ذلك، أنظم جولات دورية خاصة للمعاهد والجامعات من أرجاء العالم كافة، علاوة على أولئك القادمين من مؤسسات وشركات بريطانية."

ويقول: "الجولات الخاصة هي في العادة لعدد يتراوح ما بين 15 إلى 20 شخصاً، مع أنني نظمت جولات سياحية لـ 60 شخصاً في الماضي." ويقول ماك هيون إن ولعه بشكسبير بدأ عندما كان في الحادية عشرة من عمره. وهو الآن يعد شكسبير ملاكه الحراس."

شهرة شكسبير في العالم أوسع منها في بلاده

قد يظن الكثيرون أن شكسبير يحظى بشعبية جارفة في بريطانيا، لكن استطلاعاً جديداً يكشف أن شهرته في العالم أوسع منها في بلاده.

أظهر استطلاع أجراه المجلس الثقافي البريطاني أن وليام شكسبير يحظى بإعجاب واسع في أنحاء العالم حتى أن شعبيته في الخارج تبدو أوسع بكثير من شعبيته في بلده.

ويبدو من نتائج الاستطلاع، الذي أُجري في شهر نيسان 2016 بمناسبة مرور 400 سنة على وفاة شكسبير، أن شكسبير يتمتع بشهرة وشعبية أوسع في بلدان لا تمت بصلة إلى العالم التقليدي الناطق بالإنجليزية، مثل المكسيك والبرازيل وتركيا.

وبحسب الاستطلاع الذي شمل 18 ألف شخص في 15 بلداً فإن شكسبير يتمتع بأدنى مستوى من الشعبية في ألمانيا وفرنسا، وهما بلدان أوروبيان منافسان لبريطانيا في إحساسهما القوي بقيمة تراثهما الثقافي.

واللافت أن البلد الأكثر إعجاباً بشكسبير هو الهند، المستعمرة البريطانية السابقة التي تميز بمشهد أدبي حافل بالأعمال والنتاجات الناطقة بالإنجليزية، وحيث تربت النخب المدينية بنمط التعليم التقليدي الإنكليزي الذي لم يعد معتمداً حتى في بريطانيا نفسها.

وعلى سبيل المثال، فقد شهدت السنوات الأخيرة إنتاج ثلاثة أفلام هندية تستوحى مسرحيات (ماكبث) و(عطيل) و(هاملت) نالت إعجاب النقاد في العالم. ويرى بعض الكتاب الهنود شكسبير أيقونة في الأدب الهندي.

وجاءت المكسيك بالمركز الثاني بين البلدان الأكثر إعجاباً بشكسبير في الاستطلاع تليها البرازيل بالمركز الثالث ثم تركيا رابعة وجنوب أفريقيا خامسة والصين سادسة وكوريا الجنوبية سابعة. وجاءت مصر بالمركز الثامن قبل الولايات المتحدة وأستراليا لتكتمل قائمة البلدان العشرة الأكثر إعجاباً بشكسبير. واللافت أن وطن شكسبير ببريطانيا جاءت بالمركز الحادي عشر.

وتبين نتائج الاستطلاع عالمية أعمال شكسبير التي تُرجمت إلى لغات لا تُحصى واقتُبست في نتاجات مسرحية وسينمائية نالت شهرة عالمية من الأرجنتين إلى اليابان.

وقال المجلس الثقافي البريطاني في تقريره عن الاستطلاع إن قدرة أعمال شكسبير على التكيف واستمرار حضوره حتى اليوم يشيران إلى أن أعماله يمكن أن تشكل جزءاً من الجهود الرامية إلى ترويج الثقافة البريطانية التاريخية والمعاصرة على حد سواء.

مصطلحات:

الانتشارية

الانتشارية، أو نظرية الانتقال الثقافي، نظرية أنثروبولوجية ظهرت في ألمانيا نهاية القرن التاسع عشر بهدف استبدال قوانين التطور بقوانين الانتشار. إذ لاحظ أنصارها وجود سمات ثقافية مشابهة في مجتمعات مختلفة فسّرّوها باستعارة هذه السمات وانتشارها انطلاقاً من عدد صغير من "المراكز الثقافية"، وذلك خلاف التفسير الذي قدّمه التطوريون والمتمثّل في القول بتولّد اختراعات متماثلة عن السمات السيكولوجية العامة في أنحاء مختلفة من العالم.

أكّدت الانتشارية أهميّة عامل الانتشار في نموّ الثقافة البشرية وأبانت عن أهميّة الاستعارة المستمرة والمشتركة للسمات والخصائص الثقافية في حياة البشر وتاريخهم. من ذلك الدور الذي أبرزه الجغرافي فريدرش راتزل (1844 - 1904) لحركات الهجرة باعتبارها "سيرورات حضارية تسمح بنشر التقنيات" (دورتيه، 2011، ص 97). فضلاً عن توسيّع ليو فروبانيوس (1873 - 1938) في الحديث عن الدوائر الثقافية وهو ما سمح بصياغة فرضية التأثيرات المتوسطّطة في الحضارات الأفريقية وتصنيفها ضمن ثقافات مختلفة.. وغير بعيد عن ذلك ما ذهب إليه عدد من الأنثروبولوجيين الأنجلوأمريكيين مثل إلیوت سميث (1871 - 1937) ووليم ج. بيри (1887 - 1949) من تصور يقضي بكون الثقافات ظهرت دفعة واحدة في مصر ثم انتشرت في مختلف القارات.

وقد وجدت هذه النظرية صدى في الولايات المتحدة الأمريكية لدى كلّ من فرانز بواس وكلارك فيسلر وإدوار ساوير.. ممّن استخدم الأطروحات الانتشارية معأخذ مسافة منها.

التفاعلية الرمزية

التفاعلية الرمزية تيار من تيارات التحليل في العلوم الاجتماعية والأنثربولوجية برزت في الولايات المتحدة الأمريكية بعد ثلاثينيات القرن العشرين، والتسمية "تفاعلية رمزية" أوجدها سنة 1937 عالم الاجتماع هربرت بلومر (1900 - 1987). وقد كان بلومر شديد التأثر بإحدى أطروحات عالم النفس الاجتماعي جورج ميد (1863 - 1931)، وتمثل في أن "ثمة تفاعلات مستمرة بين الأفراد حول التأويلات التي يعطونها لمواضف وسلوك أيٍ منهم. اللغة والتمثيلات التي نصفها بالرمزية تؤدي دوراً كبيراً في هذه التفاعلات، من هنا كان اشتغال التعبير المستخدم "التفاعلية الرمزية".

وتهتم التفاعلية الرمزية أساساً بطرق تشكّل المعاني أثناء عملية التفاعل، وهي تُعني بالبحث في "أشكال التواصل والتمثيلات التي تدخل في إطار العلاقات ما بين الأفراد. من هذه الزاوية لا يعد المجتمع ولا المؤسسات والعلاقات الاجتماعية معطيات، أو ضغوطات موجودة سلفاً، بل هي أمور يُعاد بناؤها، أو مناقشتها وتأويلها من ضمن التفاعل والتبادل اليومي".

د. طالب عمران

نافذة أخيرة

بين التروبيكانا ومتحف همنغواي

هتفت لي خوانيتا المرافقة السمراء:
((سأمر عليك في نحو السابعة
لاصطحابك إلى - التروبيكانا - المسرح
الاستعراضي.. سيرافقني زوجي،
والسائق خوليو)).

وضعت السماعة، وقد اعتدت
أنني سأشاهد مسرحية استعراضية
على مسرح ربما تخللتها أحداث
درامية شائقة..

كنت قد جلست مع كاتبة الخيال العلمي (ديانا) التي كانت مازالت مشبعة بالحزن على حبيبها الذي مات في العام الماضي.. وأنا أحاول أن أحفظ عنها، وأستحضرها للحديث عن أدبها، و مجالات تطبيقاته، بين الكواكب البعيدة أو على الأرض.. وحين نزلت في نحو السابعة إلا ربع من غرفتي في الطابق الثامن في (الريفيرا) كانت مازالت جالسة في الكافيتيريا، وكان معها رجل الأربعيني ممتليء، عرفتني إليه ككاتب يكتب في الأدب البوليفي.. وكان لهذا النوع من الأدب كتابه في أمريكا اللاتينية.. وعدته أن تتحاور معًا حول هذا النوع من الكتابة في أقرب فرصة ثم استأذنت منها للاحتفال بخوانيتها التي كانت بكامل أناقتها تنتظرني على بعد خطوات..

وقرب مدخل الفندق انضم إلينا زوجها، كان زنجيًّا طويل القامة بشكل واضح، عرفتني إليه كأحد أقطاب فريق (كرة السلة) الكوفي الدولي.. وكانت هذه فرصة كبيرة لها ليسيرا معًا على حساب اتحاد كتاب كوبا في (تروبيكانا) الذي مازلت أعتقده مسرحًا عاديًّا..

حين وصلنا، واجتنزا المدخل، لنطل على ساحة واسعة لمطعم واسع بطاولاته الدائرية كانت طاولتنا قرب الجزء الخالي من الساحة، وقد اعتقدت أنه مكان العرض، مستغربًا أن يكون على مستوى الأرض العادية للمطعم..

كان واضحًا من معاملة خدم المطعم لي، بأنني ضيف شرف للدولة، فالعناية يجب أن تكون فائقة، بدأنا بتناول عشاءنا.. وفجأة بدأت الموسيقا، موسيقا لها طعم الكاريبي، بالأحانه الراقصة.. وفجأة رأيت الساحة الخالية ترتفع وترتفع، وفي العمق دوائر أخرى ترتفع وترتفع في تشكيلة هندسية بد菊花. وارتفع الصخب بدخول نحو (60) فتاة بأجسام رشيقه وهن يرتدين ما يشبه البكيني ملأن الساحة والدوائر الأخرى في رقص إيقاعي ألب أكبف جمهور الصالة.. قالت لي خوانيتها : ((الرفيق فيدل يتضاهر أمام ضيوفه وزواره الأجانب باصطحابهم لعروض التروبيكانا..)) وفي عمق المسرح، كانت الغرفة الموسيقية تعزف ألحانها، وانضم مغنوون ومطربيون إليها، واستمرت الفتيات في حركاتهن الراقصة يصورن أشكالاً من الورود، والحلقات والدوائر المتداخلة، وهن يتمايلن على أنغام قالت عنها خوانيتها أنها تدفع حتى (كاسترو) نفسه للرقص..

كان وجود (جورج) زوجها إلى جانبها قد عطل على فهم الكثير من المشاهد التي أدتها الفتيات ببراعة مدهشة.. وقد شعرت بذلك فيما بعد.. فقالت معذرة: ((أنا آسفة من النادر أن ألتقي وجورج في سهرة ، فهو كثير السفر مع فريق السلة الكوبي الدولي)) وأكمل جورج: ((منذ يومين فقط جئت من رحلة عبر المحيط للمشاركة في المباريات الدولية التي أقيمت في اليابان وقد غبت (20) يوماً)).

كان خوليо السائق يجلس إلى جانبي، نتبادل الابتسامات وعبارات المجاملة التي أعرف بعضاً منها بالإسبانية.. وهو يحاول شرح ما يحدث بأسلوبه البسيط.. والشاهد تزداد تألقاً على المسرح..

عدت إلى الفندق في ساعة متأخرة من الليل، ونمت نوماً عميقاً لم أصح منه إلا على صوت جرس الهاتف إلى جانبي، كانت خوانيتا.. نظرت إلى الساعة كانت التاسعة..

قالت لي: ((لديك موعد مع رئيس اتحاد الكتاب اليوم.. ألم تصح بعده؟)) قلت: ((ومتى الموعد؟)) قالت: ((في العاشرة ويجب أن نصل إلى هناك قبل هذا الوقت.. هي نفسك بسرعة.. انتظرك في قاعة الاستقبال))..

التيت (مانويل كوفينو) الروائي الكوبي المعروف، أمام مكتب رئيس الاتحاد، كان يشغل منصب مدير العلاقات العامة، فعليه أن يكون مع ضيف الاتحاد لدى حواره مع الرئيس.. دخلنا مع خوانيتا.. رحب الرجل ترحيباً حاراً وحكي عن العلاقات الجيدة التي تربطه بكتاب سوريا ثم سألني إن كنت أرغب بزيارة مكان لم يوضع في البرنامج المقرر، فقلت: ((أريد مقابلة الرئيس كاسترو)) فوجئ بهذا الطلب فقلت: ((منذ أن كنا أطفالاً كنا نعلق صوره وغياراً في مكاتبنا وغرف نومنا، إنه يمثل قامة ثورية كبيرة لجيئنا)) نظر إلى بعمق ثم قال:

((إنه طلب صعب.. فالرفيق فيدل وقته مشغول دائمًا.. عل كل حال سنحاول طلب ذلك وإن كنت محاجأً أن أعطيك وعداً بتحقيق هذا الطلب ..)) شكرته بلهفة.. وبدأ بعدها يحدثني عن تاريخ الاتحاد، ونشاطاته وعلاقاته الدولية.. ثم دعاني للغداء في مطعم مشهور في هافانا، اسمه _ 1830

ورافقني في الدعوة (مانويل كوفينو) بدلًا منه، لارتباطه باجتماعات خارج (هافانا)..

كان مطعماً قديم الطراز، وكانت زوجته (زافالا) تنتظره هناك.. وهذا جلسنا على طاولة نحن الأربعة بعد أن انضمت إلينا (خوانيتا) المرافقة..

سألته عن تاريخ هافانا، التي كانت ملباً للقراصنة لسنوات طويلة، وقد ظهرت أسوارها القديمة المقابلة للشاطئ، إضافة إلى مدافع قديمة الطراز تنتشر خلف هذه الأسوار مطلة من الفتحات على البحر..

كان القراصنة ينبحون أحياناً في السيطرة عليها، وأحياناً يطربون منها نتيجة مقاومة أهالي المدينة.. لم يكن هناك تراث كوببي قديم يعود إلى حضارات قديمة كما هو الحال عندنا في منطقتنا العربية، حيث تكثر الآثار والأبنية القديمة التي تؤرخ لحضارات تعود إلى آلاف السنين.. فذاكرة الكوبيين ليست قديمة، وإنما تمتد لأقل من خمسمائة سنة سابقة، وقد كانت إحدى الدول التي سيطرت عليها أمريكا..

ورغم معاداة كوبا لأمريكا، فإن قاعدة (غواناتانامو) الأمريكية تتواجد على الأرضي الكوبية منذ بداية القرن العشرين.. من دون أن تستطيع الحكومة الكوبية إزالتها..

تجولنا في هافانا، وزرنا المرافق والمراسي القديمة قبل تأسيس (كوبا) الاشتراكية في السبعينيات.. ثم استأذن (كوفينو) وزوجته، لأبقى مع خوانيتا والسائلق.. لنزور المتحف والحدائق المنتشرة في المدينة، قبل أن نظل على متحف (أرنست همنغواي) وهو ليس متحفاً بالمعنى الحرفي للكلمة.. بل هو بيت (همنغواي) الذي كان يسكنه ويكتب فيه روايته..

إنه يطل على هافانا، وهو في منطقة مرتفعة غنية بالأشجار، أشبه بفيلاً بطبقتين وملحق.. أثاثه بسيط، مازال يحافظ على زخارفه ونقوشه، جلود حيوانات برية، طيور محنتة.. رفوف من الكتب المغلقة بأبواب زجاجية أسرّة من طراز قديم.. وكذلك مقاعد جلدية، وطنافس وأرائك.. هنا كان يجلس (همنغواي) الذي كتب روايته من (الشيخ والبحر) إلى (وداعاً أيها السلاح) إلى (غداً تشرق الشمس) .. وغيرها كثيرة..

همنغواي كان يجلس هنا في هذا المكان الأكثر ارتفاعاً في البيت ، ويكتب أحياناً لساعات.. كان المكان هذا ، حماماً ، بكرسي مرحاض مرتفع.. حيث كان يقضى الكاتب الكبير بعض وقته فيه ، يقرأ الجرائد ويكتب.. وهو يطل على هافانا بيبيوتها المنتشرة على شاطئ الكاريبي..

مات همنغواي منتحراً بطلاقة من إحدى بنادقه ، وقيل أنه كان يعاني من آلام مرض عضال ، فأنهى آلامه بقتل نفسه ، وقيل أن أسباباً أخرى وراء ذلك.. ولكن هذا الكاتب العظيم قد ترك تراثاً إنسانياً إبداعياً متميزاً مازال قرارؤه ينتشر في أنحاء المعمورة. كافية.

شردت وأنا أتأمل تفاصيل البيت ، في نهاية همنغواي ، الذي كتب كثيراً عن الموت ، والحب ، والمغامرة ، ودخل في عمق العلاقات الإنسانية بدرجة أهلته ليكون أحد عمالقة كتاب القرن العشرين.. ولازال شركات السينما تقبل على إنتاج رواياته في أفلام آسرة تخلب اللب..

World Literature

Issue No.166 - Spring 2016

CONTENTS

A. Editorial

- | | | | |
|---------------|--|-----------------|---|
| ● Reflections | | Editor-in-Chief | 5 |
|---------------|--|-----------------|---|

B. Studies and Essays

- | | | | |
|--|-----------------------|--------------------------------------|----|
| ● Polish Dramatist "Marrojek" | | By: Khalil Bitar | 9 |
| ● Translation: importance & Problems | | By: Saleh Salman | 15 |
| ● World Literature is controlled by Western Security Council | | By: Dr. Abdul Nabi Isteif | 33 |
| ● La question du style et la rhetorique | By: Aron Kebedi Farga | Translated by: Dr. Ghassan Al-Sayyed | 41 |
| ● The French Poet Paul Verlaine | | By: Dr. Najeeb Ghazzaoui | 57 |
| ● Esquisse d'une Sociologie critique | By: Greg Marc Nielsen | Translated by: Younus Lashhab | 77 |

C. Poetry

- | | | | |
|------------------|---------------------|------------------------------------|-----|
| ● Albanian Poems | By: Adalena Mamaji | Translated By: Abdullatif Arna'out | 91 |
| ● The Raven | By: Edgar Allan Poe | Translated By: Lama Qentar | 107 |
| ● Sweet Night | By: Jakar Khwein | Translated By: Muneer Khalaf | 115 |

D. Story

- | | | | |
|-------------------------------|-------------------------|-------------------------------|-----|
| ● How I wanted to be a writer | By: Azzam Zerab | Translated By: Ahmad Naser | 119 |
| ● What villegers demand | By: Natalia Meleokhena | Translated By: Ayyad Eid | 131 |
| ● The Serenity | By: Yfgheni Greshkovits | Translated By: Hazwan Al-Wazz | 145 |

E. Reviews

- | | | | |
|---|--|----------------------------|-----|
| ● Doprovsky | | By: Dr. Hasan Hameed | 159 |
| ● (Jenkiz Itmatov | | By: Samer Anwar Al-Shemali | 165 |
| ● Leopardi | | By: Salam Murad | 177 |
| ● "The Invaders": A Drama by "Igor Wolf from Chile" | | By: Muhammad Al-Hafri | 183 |
| ● Pakhtin and Dostoevski | | By: Dr. Mandooh Abo Elwai | 187 |

F. Literary News & Follow ups

- | | | | |
|-----------------------------------|--|---------------------|-----|
| ● Amin Ma'alouf, Shakespeare..... | | By: Muneer Al-Refai | 197 |
|-----------------------------------|--|---------------------|-----|

G. Last Page

- | | | | |
|-----------------------------------|--|---------------------|-----|
| ● Trubekana and Hemiguay's Museum | | By: Dr. Taleb Omran | 209 |
|-----------------------------------|--|---------------------|-----|



Arab Writers Union

World Literature

Quarterly Magazine Issued By: Arab Writers Union - Damascus

Issue No. 166, Spring 2016, 40th year

World Literature is a quarterly magazine issued by Arab Writers Union in Damascus, concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works, as well as literary criticism and research, translated from world literature

General Manager

Dr. Nidal AlSaleh

The President of Arab Writers Union

Editor-in-Chief

Badea Sakkour

Editing Manager

Dr. Taleb Omran

Editing Secretary

Muneer Al-Refai

Damascus – Mazzeh Autotrade -P.O. Box 3230

Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243

E-mail: aru@net.sy-<http://www.awu.sy>

correspondence is to the care of the Editor in chief

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union	400 S.P
individuals Inside syria	600 S.P
Establishment Inside syria	2700 S.P
individuals in Arab countries	3000 S.P or 200 \$
Establishment in Arab countries	10000 S.P or 250 \$
individuals in other countries	10000 S.P or 300 \$
Establishments in other countries	15000 S.P or 350 \$

Editorial Board

Dr. Jawdat Ibrahim

Ayyad Eid

Dr. Ghassan Al-Sayed

Dr. Noura Aresian

Dr. Wa'el Barakat

Advisory Board

Dr. Ibrahim Shehabi

Dr. Buthaina Sha'bán

Hanna Abboud

Ziad Al-Awdch

Dr. Abdul Nabi Isteif

Dr. Nazeer Al-Azmah

Layout: Waffa' Al-Satti - Muneer Al-Refai



World Literature

Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

Issue No. 166 Spring 2016

تصميم الغلاف: منير الرفاعي



Arab Writers Union

www.awu.sy

(150) S.P inside Syria
(320) S.P outside Syria